

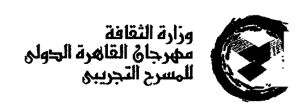
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينافر

تأليف: باتريس بافيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى
مراجعة: أ.د. چوزين جودت عثمان



المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينافر

تأليف: باتريس بافيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى
مراجعة: أ.د. چوزين جودت عثمان

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

Le théâtre Contemporain

Analyse des textes, de Sarraute á Vinaver

Par

patrice Pavis

Paris, Armand Colin, 2004

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " **يوم المسرح العالمي** " التي كتبها هذا العام الكاتب المسرحي المكسيكي " **فيكتور هوجو راسكون باندا**" استوقفني فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " **المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحري يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم** ". وفي تصوري أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفوري، الحي، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحيلة، التي تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -في تصوري أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكي، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التي يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التي أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلٌ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "**أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)**".

صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عمومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سيطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادىٍّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب **"فيكتور هيجو"** وثيقته الشهيرة **"مقدمة كرومويل"** عام ١٨٢٩ التى تعد **"إنجيل الرومانسية"**، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافًا لحرية الفنان فى التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتّاب المسرح الكلاسيكى مع كتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية **"هرنانى"** التى كتبها ١٨٣٠ **"فيكتور هيجو"** وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف فى مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها فى مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتياد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاعٌ صراعيةٌ حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعى حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهرى صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

أ.د. فوزى فهمى
رئيس المهرجان

المقدمة

إن تحليل النصوص المسرحية فى وضع مفارق: لقد تردد كثيرًا منذ قرن مضى أن المسرح لا ينتمى للأدب ولكن انتماءه إلى فنون المشاهدة، حتى أن تحليل النص نُسي تقريبًا وأُهمل النص المكتوب والكلمة المسموعة خلال العرض. وبالرغم من ذلك، كانت هناك معرفة طيبة عن قواعد الفن المسرحى، خصوصًا الكلاسيكى، قبل هذه المرحلة من القرن الماضى حيث كان الإخراج وحده يهم، لدرجة نبذ كل أثر للنص. ولكن ما أن تحررت المسرحيات من هذا القالب (عام ١٨٨٠ تقريبًا)، لم يعد لقواعد التكوين أى وجود. أصبح من الصعب جدًا اقتراح منهجية لتحيل النصوص الحديثة والمعاصرة، لأن تعدد وثراء الأشكال يبدو وكأنه يهرب من أى تناول منهجى.

ومع ذلك، وهذا ما حاولنا فعله ألا وهو: وصف وشرح المسرحيات من العشرين عامًا الماضية، وبرغم تنوعها الكبير وصعوبة الاقتراب منها، فإن طموحنا متواضع ومدرسى: نريد أن نعطى نبذة عن توظيفها من خلال ما يقرب من عشر مسرحيات باللغة الفرنسية ولكن منتمية لآفاق عديدة، حتى نساهم فى وضع منهجية لقراءة المسرح المكتوب المعاصر. نحن نقترح شرحًا لهذه المسرحيات، المكتوبة من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٩٧، وذلك انطلاقًا حرًا من التحليل المسرحى وأيضًا بإلهام من أعمال ايكو Ecq، ومن جمالية استقبال ومشاركة القارىء، وفى كل مرة، نضع أنفسنا فى منظور - للأسف - واقع فعلاً،

لقارئ متوسط أو حتى ساذج، غير متخصص فى هؤلاء الكتاب المسرحيين، مكتشفين النص بلا مساعدة للإخراج، بدون معرفة مسبقة ودقيقة عن المؤلف، وعن أعماله وأفكاره عن العالم. لماذا نبحث عن هذا القاريء النموذج، نموذج ليس كالتلميذ النموذجى، ولكنه نموذج مأخوذ من الواقع؟

وهذا لأن هذا القارئ النظرى المتوسط، المقدم كنموذج، ليس بعيدًا عن المشاهد التجريبى الذى يسمع للمرة الأولى صوت كولتاس Koltes، أو ساروت Sarroute أو فينافر Vinaver والذى يكون مضطرًا لأن يشارك مع استراتيجية كتابتهم من أجل استخلاص معنى ممكن.

لقد تم التعامل مع المسرحيات نفسها مع استخدام الأدوات المناسبة لشرحها. بعد استعراض المنهجية، يُخصص كل فصل للحالات الخاصة، مما يسمح بالمراجعة وتحسين الشكل العام، مع الاحتفاظ فقط بما يستحق ذلك. وهكذا نحن نأمل رويدًا رويدًا استخلاص منهجية قراءة يمكن تطبيقها على مسرحيات معاصرة أخرى.

ونحن نأمل – بعد جدل منهجى – أن نزيد المعرفة بهؤلاء الكتاب الذين طالما قدرنا أعمالهم. نحن لا ندعى كتابة تاريخ هذا الفن المسرحى الجديد ولا أن نقدم أهم اتجاهاته، فمثل هذه المهمة تتطلب عملاً جماعيًا، والوصول إلى مخططات، ومسافة تاريخية، كل ذلك غير متاح لنا بالمرة.

يتبع اختيار الكتاب أيضًا لإمكانيات الباحث: هذا الموضوع ذو المسئولية المحدودة لديه بالضرورة معرفة جزئية لمجال ضخم. يتوقع الأدباء المنتمون

للمسرح E. A. T. وجود أكثر من مائتى كاتب يكتبون وينشرون ويقدمون مسرحيات. لقد حددنا اختيارنا بتسع مسرحيات، اختيار ذاتى بالطبع، تم اختيارها لخصائص جوهرية ولصفتها التمثيلية، ولكن هذا لم ينسنا ما يقرب من أربعين أو خمسين عملاً وكاتبًا كان يمكن اختيارهم أيضًا.

برغم غياب أسلوب اختيار هذه المسرحيات، يمكن أن نلاحظ ببساطة أن هؤلاء الكتاب يمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات:

- أعمدة الكتابة المسرحية الحالية، الكلاسيكيون الحقيقيون للحداثة:

ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltes.

- ورثة ومكملين للأسماء السابقة وهم على التوالى: ريزا Reza، مينيانا Minyana، لاجارس Lagarce.

- غير التقليديين: نوفارينا Novarina وتشويهه للّغة، دورنجر Duringer وإعادة تصويره للطبيعة، كورمان Cormann والأشكال التخيلية لكتابته.

نريد الآن أن نوصل كلمة هؤلاء الكتاب، بعيدًا عن خشبة المسرح: ولنثق فى النظرة الداخلية للقارىء حتى يستطيع أن يمحو هذه الكلمة.

الفصل الأول

قضايا لتحليل النص المسرحى

قبل أن نبدأ فى التحليل الدقيق للأعمال، من الفطنة أن نبحث عن الأدوات الأساسية وأن ندرك الأسئلة المراد طرحها. ومن أجل تنظيم هذه الأسئلة، لابد لنا من شكل عام، أو على الأقل قائمة مفتوحة للأسئلة، خطة إجمالية للمهام الضرورية التى يجب إتمامها فى إطار نظرية عامة للنص المسرحى.

هل من الجائز التحدث عن النص المسرحى عمومًا؟ أليس من المناسب أن نتحدث عن الفن المسرحى؟ هذا الفن الخاص بتكوين المسرحيات والذى يرتبط بالممارسة المسرحية؟ ولهذا يجب أن نضع هذا الفن المسرحى فى التاريخ، وأن نتأكد أن هذا الفن كلاسيكى، رومانسى، واقعى، عبثى، إلخ... كما أن الحديث عن المسرح عمومًا يمثل إشكالية، فإنه لا يمكن التنظير بالنسبة للنص الدرامى فى حد ذاته، يجب مواجهته فى إطاره التاريخى المحدد:

يجب إذن مراجعة نظرية النص المسرحى دائمًا عن طريق الاعتبارات التاريخية على العمل الذى يتم تحليله.

إذا كان قد تم اهمال دراسة النصوص الدرامية خلال الثلاثين أو الأربعين عامًا السابقة، هذا لأنه - على أغلب ظن - كانت توجد رغبة فى التأكيد على خصوصية الكتابة المسرحية - كرد فعل للدراسات الأدبية - مع التأكيد على حالته الانتقالية، وفى انتظار الإخراج وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر، وقد

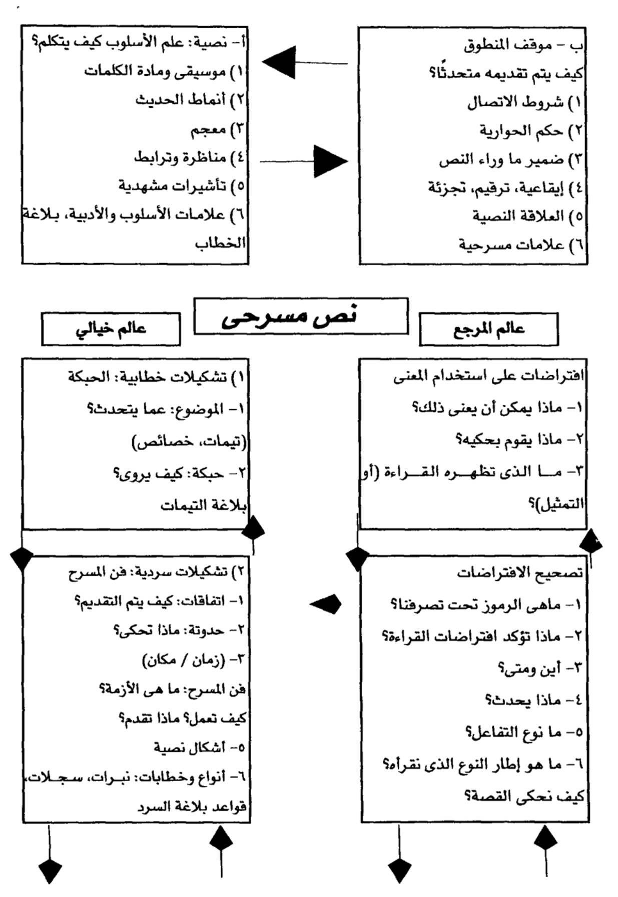
أسـهم الرفض - على وجـه الحق - أن يكون المسـرح نـوعًا أدبيًـا، أسـهم ذلك فى عدم إهمال النص المسرحى وتحليله (بافيس ٢٠٠٠ Pavis).

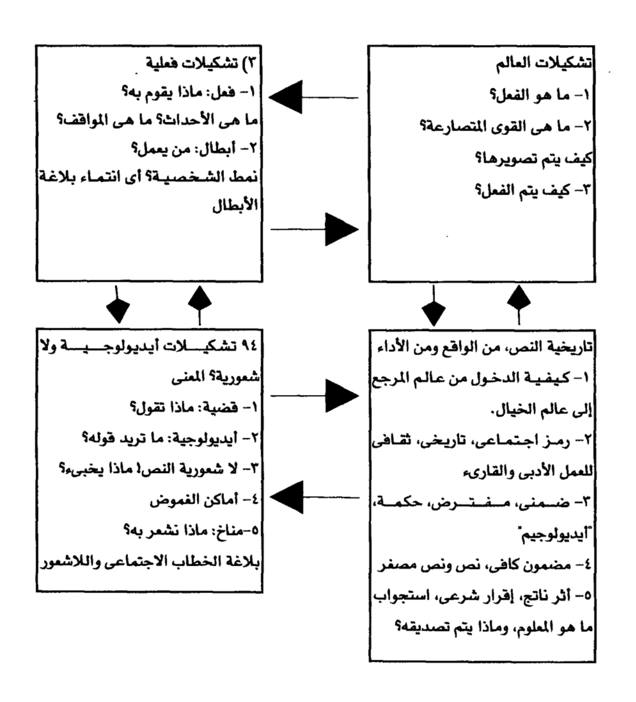
وعندمـا أطاحت الممارسـة المسـرحية بالنصـوص فى الستينيات والسبعينيات، بالنصـوص، أو تم تخفيضهـا إلى حالة ديكور صـوتى، تم حـجب الكتابة الدراميـة تمامًا.

وعندمـا عـاد النص بقـوة فى الثمـانينيـات، بسـبب ضـعف (التكلفـة العـاليـة) المسرح المرئى، كان تقريبًا قد نُسيت كيفية قراءة مسرحية، وأصبحت قراءة النص فى كتـاب رفـاهيـة نادرة. ولم تتبع نظرية النص الدرامى حـركة اسـتعـادة انتصـار النص. لـم نهـتم بعـد، "بالكتـابات الجـديدة" بـعـد بيكت Beckett وجنيـه Genet. تتطلب هذه الكتابات، الجـديدة" التى تتطلب أدوات جديدة تمامًـا للتحليل. فهل ستكون فى متناولنا قريبًا؟

إن نموذج تحليل النص، الذى ينبع من قــراءتنا «الفطرية» - الفــجــائيــة والساذجة - للنصوص، متأثر تمامًا بقواعد الفن المسرحى الكلاسيكى الفرنسى (تراجيديا وكوميديا القرن السابع عشر): هذا الفن المسرحى يكون بمثابة المرجع للتجارب الجديدة التى تعرضه للخطر. إن نموذج التحليل الذى نقترحه عليه أن يقدم إذن عالمية عبر التاريخ وأن يتكيف بوقائع تاريخية مختلفة، خصوصًا بالنسبة للأعمال المعاصرة. يضع هذا النموذج نفسه فى جانب الاستقبال، بالطريقة التى ينشط بها القارئ النص، «يتعاون» معه، يستخدم آليات مختلفة للقراءة. فهو إذن يعتمد تمامًا على استقبال القارئ للنص، هذا الاستقبال يشكل مجمل العمليات المعرفية المنفذة، فهى على نقيض أسلوب وراثى خاص بتكوين العمل وأصوله وأسلوب عمل الكاتب.

ونموذجنا للتحليل مستوحى من نموذج ايكو Eca الخاص بالنص السردى، والذى تم عرضه واختباره Lector in Fabula. لقد ميز ايكو Eco - بعد أعمال بيتوفى Petofi (١٩٧٦) - فى النص المؤلف - عدة مستويات بنيانية، «تم إدراكها بطرق مختلفة، مثل الدرجات المثالية لعملية أجيال و/ أو تأدية (٨٥:١٩٨٥)، واحتفظ الشكل الذى اقترحناه بالبنية الأساسية لخمسة مستويات والتناقض بين الخيال والعالم الحقيقى ولكن تم تكييفها بالكامل للمسرح، بحيث أن تؤخذ فى الاعتبار هذه"الكلمة وهى تتحرك" التى يشكلها المسرح، أن يواجه النموذج الخيالى والعالم الحقيقى (الاستعمال) للقارئ، عالمان يتصلان عند بيتوفى petöfi وايكو Eco بالقياسات العمدية والممتدة (١٩٨٥: ٨٩).


ب – موقف المنطوق
كيف يتم تقديمه متحدثًا؟
١) شروط الاتصال
٢) حكم الحوارية
٣) ضمير ما وراء النص
٤) إيقاعية، ترقيم، تجزئة
٥) العلاقة النصية
٦) علامات مسرحية
أ- نصية: علم الأسلوب كيف يتكلم؟
١) موسيقى ومادة الكلمات
٢) أنماط الحديث
٣) معجم
٤) مناظرة وترابط
٥) تأشيرات مشهدية
٦) علامات الأسلوب والأدبية، بلاغة الخطاب
عالم المرجع
نص مسرحى
عالم خيالي
افتراضات على استخدام المعنى
١- ماذا يمكن أن يعنى ذلك؟
٢- ماذا يقوم بحكيه؟
٣- ما الذى تظهره القراءة (أو التمثيل)؟
١) تشكيلات خطابية: الحبكة
١- الموضوع: عما يتحدث؟
(تيمات، خصائص)
٢- حبكة: كيف يروى؟
بلاغة التيمات
تصحيح الافتراضات
١- ماهى الرموز تحت تصرفنا؟
٢- ماذا تؤكد افتراضات القراءة؟
٣- أين ومتى؟
٤- ماذا يحدث؟
٥- ما نوع التفاعل؟
٦- ما هو إطار النوع الذى نقرأه؟
كيف نحكى القصة؟
٢) تشكيلات سردية: فن المسرح
١- اتفاقات: كيف يتم التقديم؟
٢- حدوتة: ماذا تحكى؟
٣- (زمان / مكان)
فن المسرح: ما هى الأزمة؟
كيف تعمل؟ ماذا تقدم؟
٥- أشكال نصية
٦- أنواع وخطابات: نبرات، سجلات، قواعد بلاغة السرد


تشكيلات العالم
١- ما هو الفعل؟
٢- ما هى القوى المتصارعة؟
كيف يتم تصويرها؟
٣- كيف يتم الفعل؟
٢) تشكيلات فعلية
١- فعل: ماذا يقوم به؟
ما هى الأحداث؟ ما هى المواقف؟
٢- أبطال: من يعمل؟
نمط الشخصية؟ أى انتماء بلاغة الأبطال
تاريخية النص، من الواقع ومن الأداء
١- كيفية الدخول من عالم المرجع إلى عالم الخيال.
٢- رمز اجتماعى، تاريخى، ثقافى للعمل الأدبى والقارىء
٣- ضمنى، مفترض، حكمة، "أيديولوجيم"
٤- مضمون كافى، نص ونص مصغر
٥- أثر ناتج، إقرار شرعى، استجواب ما هو المعلوم، وماذا يتم تصديقه؟
٩٤ تشكيلات أيديولوجية ولا شعورية؟ المعنى
١- قضية: ماذا تقول؟
٢- أيديولوجية: ما تريد قوله؟
٣- لا شعورية النص! ماذا يخبىء؟
٤- أماكن الغموض
٥-مناخ: ماذا نشعر به؟
بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعور

أما العمود والأربع خانات على الشمال فهى تخص العالم الخيالى وخصائصه المنطقية، بصرف النظر عن وجودهم فى عالمنا الحقيقى. فى العمود على اليمين، عالمنا الحقيقى هو المكان المادى الذى يستطيع القارىء أو المتفرج أن يفهم ويطرح أسئلة حول الخيال من خلال النص المسرحى الذى يستخدمه سواء بطريقة مادية فى الإخراج، أو عن طريق الخيال فى عملية القراءة. ونحن نقصد بالإخراج خيال قراءة فردية للنص وأيضًا ممارسة فعلية للإخراج. وهذا هو السبب الذى من أجله تصبح دراسة النصوص غير ممكنة إلا إذا أُخذت فى الاعتبار الممارسة المسرحية التى يمكن من خلالها إعطاء معنى للنصوص، وتفعيلها. وعلى كل حال، نحن ندرك هذا التحليل للنصوص كتكملة لتحليل العروض. ويمكن أن نقول: النصوص المسرحية ما هى إلا أثر لممارسة مشهدية. المشكلة تكمن فى قراءتها مع تخيل كيف تم تكوينها خلال كتابتها بواسطة متطلبات التمثيل أو العرض.

يوضح الشكل فى العمود على اليسار A، النص فى تكوينه الداخلى وفى العمود على اليمين B، نفس النص، ولكن كما نتصوره، كيفية قدرتنا على استقباله والتعاون معه من أجل بنائه واستخدام معناه.

يكون كل استقبال لنص درامى نسبيًا بطبيعة الحال: فهو يخضع للمكان الذى نطرح عليه الأسئلة. ما هى نظرية الاستقبال التى نقترحها؟ هل هى النظرية الخاصة بقارىء راسخ ومدرك لوضعه فى العرض، فى بحثه عن معنى (١)، وفى افتراضيات القراءة(٢)، أشكال العالم الذى يعيش فيه، التاريخية التابعة له (٤)؟

تتبع أسئلة العمود على اليمين (بخلاف أسئلة B)، رقمًا رقمًا، أسئلة العمود A، حتى إنها تكملها، تحددها على أفق أكثر ذاتية للقارىء.

وهى تكملها بصورة واضحة حتى يصبح من العسير التفرقة بين أسئلة اليسار وأسئلة اليمين، لأنه من غير الممكن الفصل التام بين الخطاب الخيالى وعالم الواقع (سيفر، ١٩٩٥: ٣٧٦ Shaeffer).

ومنذ قراءاته للخيال، يقوم القارىء بتفعيل مضمون النص. فهو يرصد أعماقه، ويحدد مستوياته المختلفة: خطابى (١) بالنسبة للموضوعات والحبكة، سردى(٢) بالنسبة للفن المسرحى والقصة، فعلى بالنسبة للأحداث، الفعل والأبطال (٣)، أيديولوجى وغير مدرك (٤) بالنسبة للقضايا والمضامين الكامنة عندما يغوص القارىء تحت سطح النص، فى - يتوصل - عبر أربعة مستويات دائمًا أكثر تجردًا وسرية، إلى الطبقات المتتالية للنص، وفى كل مرحلة، هو يحاول أن يطرح أسئلة سديدة مع استخدام أدوات ضرورية.

قبل الوصول إلى هذه «الأعماق» أو على الأقل إلى هذه الطبقات الأكثر تجردًا والأصعب منالاً، يلاحظ القارىء المظهرية الخطية والمرئية للنص، سطحه، الذى ينتج فى آن واحد من نصيته وعلاماته الأسلوبية، ومن وسائله الأدبية (فى A) ومسرحيته، ومن وضعه فى العرض (فى B). وهكذا تكون النصية والعرض المسرحى طبقة أولى مرئية وسطحية للنص، وهذه السطحية هى بكل تأكيد أساسية ومحورية.

يتشكل هذا النموذج الخاص بالتعاون النصى وفق التضاد بين السطح والعمق، بين المرئى واللامرئى. يتكون الأكثر مرئية وقراءة من السطح النصى(A) والسطح المسرحى(B)، كل شىء فيه متاح للرؤية بوضوح، كمادة نصية معروضة للرؤية. غير المرئى هو مجال الأيديولوجية واللاوعى، كل شىء فيه كامن، غير واضح، مطلوب حل رموزه. نجد بين هذين الطرفين، بين (A) مثلث الفن المسرحى بمعناه الواسع، وإذن للتحليل المسرحى:

- فى ١، الحبكة والموضوعات (المضمون).
- فى٢، الحكاية (الحدوتة).
- فى ٣، الفعل والأبطال.

والحكاية، تعنى الفن المسرحى بمعناه الضيق وهى المرحلة الوسيطة، اللوحة الدائرة بين تفصيل الأجزاء وعمومية الفعل. وفى كل مستوى من الثلاثة التى تكون المثلث، يأخذ نفس العنصر حجمًا محددًا. فمثلاً طريقة الحكى: على السطح(١)، سيتم شرح الحبكة مع ذكر سلسلة من الأحداث والأفعال، سيتم التعامل مع العمق(٢) الخاص بالقصة مع الإبقاء على التواجد فى العموميات ("هذه قصة رجل كان...")، سيتم توضيح المحركات العميقة للأفعال بعد ذلك(٣)، قبل أن نختم بالمعنى الدفين، رمزى أو لاشعورى لسلوك ما، والكشف عن القضية أو قضية توضيحية(٤). إنه ليس من السهل دائمًا - فى ممارسة التحليل - أن نميز بين الحبكة والحكاية والفعل، وهى مفاهيم كثيرًا ما تستخدم الواحدة منها

بدلا من الأخرى، ولكن يوصى بالإبقاء على التفرقة بينها من أجل إيضاح مستوى التجرد الذى تكون فيه الملاحظة، وتحسين الأسئلة التى نطرحها على المسرحية.

وبخلاف فروق المستوى بين السطح والعمق، يجب أن نتحرك من خانة إلى أخرى، وأن نصل بين نقاط تبدو متباعدة ظاهريًا، ولكنها فى الواقع مرتبطة بمنطق داخلى. تسمح الممرات بين الخانات (التى تحاول النظرية أن توجدها وتبررها) بالمرور فى كل لحظة وفى كل اتجاه، وتسهل مشوار القراءة وبالتالى تدرج أسئلة لا تكون أبدًا مفروضة أو مجمدة، خصوصًا فى حالة المسرحيات المعاصرة.

عالمية هذا النموذج - الصالح لكل أسلوب حكى الحدوتة أو الحكاية - يعفينا من تعريف مسبق لنوعية الكتابة المسرحية التى لا يتوصل أبدًا الكتاب فى وضعها، فهى تترك السؤال الخاص بالكتابة المسرحية مع صلته بالكتابة عمومًا مفتوحًا فتحة لا غنى عنها لدراسة أنماط الكتابات المسرحية المعاصرة.

سيتم التعليق بصورة منظمة على الشكل الخاص بتعاون النص حتى يمكن رصد النظريات التوضيحية وكذلك العلوم التى منها. وربما يوجد لذلك الأدوات الأساسية لتحليل المسرحيات، الكلاسيكية، أو المعاصرة أو حتى المسرحيات التى «ستأتى فيما بعد».

فلنأخذ إذن هذا الشكل كصندوق للأدوات حيث يتناول منه القارىء وفق احتياجاته، وليس كطريق مفروض حيث تكون كل الأدوات حتمًا مستخدمة.

أ - النصية

١- موسيقى ومادة الكلمات.

لايقتصر تحليل النص المسرحى على عرض القصة، وإعادة تكوين الأفعال، ومتابعة التبادلات الكلامية، بل يعنى تحليل النص المسرحى أولاً: الغوص فى خصائص النص، فى مادة وموسيقى النص، و يعنى أيضًا: المرور بتجربة محسوسة، حساسة وحسية لمكوناته: هو تعلم سماع الأصوات، الإيقاعات، وحيل المضمون.

طبقًا لأصل الكلمة، النص المسرحى هو نسيج كلمات وجمل وردود وأصوات. ولكن هذا النسيج ليس دائمًا مصنوعًا من نفس نوع القماش: فهو يحمل أثر صوت، لغة أو موقفًا معينًا، عرضًا تكون فيه اللغة ممزوجة بعناصر غير كلامية. هذا الأثر للمارسة، هذه العلاقة لمصنع النص تتغير من زمن إلى آخر.

إن النص يحمل الأثر المادى لممارسة مسرحية. هناك فرق كبير بين نص منقول من عرض موجود فعلاً سجله الكاتب بعد العرض، ونص منشور فى انتظار القراءة أو الإخراج. إن وضع النص في مواجهة العرض لن يكون واحدًا. ينبغى إذن عند تحليل النصوص المكتوبة أن نتذكر أن هذه النصوص تحمل علامات الممارسة المسرحية، - سابقة كانت أو لاحقة - مسبقًا لقواعد التمثيل عند الكتابة. كثيرًا ما يكون هذا التواجد - الذى تحدده إلى حد ما التعليمات المسرحية - هو أثر لهذه القواعد الخاصة بالتمثيل.

إن تحليل النص، الذى يعمل فقط على أثر النص (أثر غير مستقر ولا يكون انعكسًا مؤقتًا لتاريخه)، يتصل مع علم الأسلوب، وهو علم طالما أُهمل ولم يقدر مثله مثل علم التشكيلية، وهو علم لم يتطور إلا قليلاً ولم يتم تكييفه لدراسة المسرح. إن علم الأسلوب يسأل النص عن "كيفية الكلام" .

يتقدم هذا العلم الواسع للقارىء لكى يتعرف على الأساليب المتبعة، وخصوصًا الخاصة بعلم المعاجم، والنحو والقواعد اللغوية. إن علم الأسلوب - عند تطبيقه على المسرح وعلى عرض المسرحية لا يحتاج إلى تحليل النص فى إخراج محدد، هو يكتفى بمراقبة درجة الصوت، الرؤية، بديل صوت جسد لكى يشعر بقيمة المادة النصية فى انتظار التمثيل. وستكون مهمتها دراسته بصفة خاصة:

- أسلوب اللغة، طريقتها فى إظهار مختلف الأجزاء مع تبسيط وتوحيد وتجميل الخامات غير المتجانسة. إن اللغة المسرحية ليست تقليدًا للغة الدراجة، فهى دائمًا تمر بعملية أسلوبية.

- شفاهية اللغة، الطريقة التى تجعلها مكيفة للقوانين السمعية للإلقاء، ولترديد الممثلين لكلمات النص.

طوعية النص وفقًا لصوت وجسد الممثلين

٢ - أنماط الكلمات.

هذه الأنماط تخص شكل المستخدم لتوليد هذه الخامة للكلمات. هذا لا يعنى - أو ليس بعد - "الأشكال النصية" (فينافر، ١٩٩٣: ٩٠١ Vinaver)، ولا

استراتيجية استخدام كلمات فى عالم الخيال، ولكن هى أشكال لفظية مستخدمة فى توزيع كلمات بين المتحدثين، ومن كتل الكلمات الخاصة بهم.

لقد تقرر أن ذلك خاص بالنثر أو بالشعر، بلغة "طبيعية" أو لغة "مدروسة". يخضع مثلاً البحر الإسكندرى لقواعد وضغوط خاصة جدًا، وهى ليست فقط خاصة بعلم الأسلوب أو الزخرفة اللغوية، ولكن تلزم الفن المسرحى والمعنى الإجمالي للمسرحية.

ترجع أنماط الكلمات لبعض الأشكال البسيطة: المونولوج، المناجاة، المقطع الديالوج، حديث متعدد الأطراف. كل شكل منها له وظيفة خاصة:

مثلاً يكون الديالوج - أحيانًا - مسرحيًا، فلسفيًا، غنائيًا إلخ . يتغير الشكل: فقرة طويلة، تناجى، تبادلية، توجه إلى الجمهور.

سنقوم بدراسة الخصائص المحددة لكل نمط للكلمات. مثلاً بالنسبة للحوار:

- ترتيب أدوار الكلمة.
- عدد وطبيعة المتحدثين.
- التقسيم المرئى للنص (مقاطع، مشاهد، فصول، تابلوهات).
- المصدر والاتجاه والهدف من الكلمة: اتجاهها.

(بافيس ١٩٩٦ Pavis)

- السكوت والكلمة.

-كلمة الشخصية أو كلمة الكاتب.

- علامات الشفهية (وندرسها فيما بعد كأحد مظاهر المسرحة).

٣- معجم

تعرفنا دراسة المعجم عن مفردات اللغة المستخدمة. يتكون المجال المعجمى من وحدات لغوية متكررة تعبر عن فكرة واحدة، مما يسمح بمعرفة موضوع (في١) وهكذا يغطى المجال المعجمى فى مسرحية كولتاس Koltes، «فى وحدة حقول القطن» "Dans la salitude de champs de Coton" كل تعبيرات التبادل: الضربات، الأسلحة، المداعبات، المخدرات أو الكلمات. إن المجال المعجمى لتعبير واحد، الرغبة مثلاً، فى نفس المسرحية، يفتح آفاقًا للتحليل، بدون إعطاء رد نهائى أبدًا.

٤ - تطابق وترابط

تعتبر المناظرة الخط الأساسى الذى يقود القارىء خلال المجالات الخاصة الخاصة بعلم الدلالة والمعجم، مكونًا هذه المجالات فى شبكات، إلى حد ما، متماسكة. يكون القارىء بحاجة إلى معرفة الخط الأساسى الذى عن طريقه يستطيع تكوين المعلومات والمؤشرات التى يقابلها أثناء قراءته. سنقرأ مثلاً «فى

وحدة حقول القطن» شيئًا كوقائع لعملية تجارية، سوقًا للمخدرات، وأيضًا معركة كلامية من أجل الحفاظ على الكلمة الأخيرة والتمتع بلذة الكلمة.

إن وحدة النص تتبع الطريقة التى تجد وتقرب تعبيرات أو موضوعات متشابهة. هى تظهر بتخصيص فى كلمات المعجم (بلاغة الجملة فى A)، عن طريق ظهور بلاغة الموضوعات (فى١)، فى منطق الحجج والسرد (بلاغة)، فى منطق الأفعال (فى ٣)، وأخيرًا عن طريق الارتباطات الحرة للاشعور والأيديولوجية التى يحاول التحليل أن يسردها.

٥ - العلاقة النصية.

تتضمن العلاقة النصية مجمل تلميحات أو مصادر لنصوص أخرى التى يستطيع القارىء أن يرصدها. إن العلاقة النصية ليست فقط لغوية أو أدبية، هى أيضًا مرئية، حركية، اتصالية أو ثقافية. يقع النص المسرحى فى مركز كثير من شبكات النصوص التى حددته كما أثرته، إذن لا يكون أبدًا معزولاً، ولكنه متراكب وعند مروره بمختلف العلاقات النصية الثقافية والاتصالية أو الفنية، فإن النص لا يكف عن التغيير. هويركز ويراكم ويمزج سلسلة من الخصائص المحددة والتى على التحليل أن يعيد تكوينها ويعيد استخدامها بلا جدوى تقريبًا.

إن المقدرة الخاصة بالعلاقة النصية لدى القارىء، هى القدرة على ضم العديد من النصوص الأخرى للنص المقروء، سواء كان موضوعيًا أو نوعيًا أو اتصاليًا أو أسلوبيًا بفضل الأثر الذى تركته لديهم أعمال أخرى، خصوصًا الأعمال المرئية.

٦- علامات السمة الأدبية

عندما نضع أنفسنا على سطح النص نلاحظ - كما لو كان ذلك من خلال زجاج مكبر - الخصائص اللغوية، الأساليب الأسلوبية، أشكال البلاغة، أخيرًا كل ما يخص أدبية النص، ما يميز النص الأدبى على نص «عادى»، وهو ما يشكل «خاصيته الأدبية» (جاكبسون Jakbson). الوصية الأولى للتحليل هى البقاء على سطح النص من أجل تقدير نوعيته ومعرفة خاماته. ثم بعد ذلك، سنحاول أن نربط هذا السطح بأسئلة أكثر «عمقًا» (أقل «رؤية») والتى يطرحها تحليله المسرحى (فى١،٢،٣،٤).

إن الطابع الأدبى لنص لا يتبع جودته الأدبية أو تميزه الأسلوبى، بل التأكيد على أدواته الأسلوبية. هكذا نلاحظ أن اللغة العامية التى يتحدث بها الشباب فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان L'enire de Tuer sur le bout de la langue تنتج من عملية مونتاج بارعة لألفاظ مأخوذة من عدة حقب زمنية وأوساط عديدة قام جزافييه دورنجر Xavier Durringer بتجميعها بعناية من أجل الإيحاء بوسط أصلى.

إن الفن الأدبى لا يظهر فى الصفات الجمالية الجوهرية للغّة العامية، بل يظهر فى فن التكوين والمونتاج للخطاب.

والتحليل الأدبى للنص المسرحى يستخدم بالتأكيد أساليب مختلفة عن النصوص الأدبية بصفة عامة، ولكنه يكيفها لإمكانية العرض المسرحى لهذا النص. وهذا يعنى أنه يمكننا تحليل المسرحيات كأعمال أدبية، مع كل حذلقة

التحليل والنظرية الأدبية، ولكن يجب - بالإضافة إلى ذلك - تكييفها للعرض المسرحى (للفن المسرحى والمسرحة، ويجب أن نذكر أن هذا لا يعنى الإخراج).

إن علامات السمة الأدبية تطابق فى B علامات المسرحة، التى تثبت النص فى موقف مسرحى.

ب - وضع المنطوق (الموقف الكلامى فى النص)

إن وضع المنطوق (أو وضع الخطاب: شيفر، ٧٦٤ - Schaeffer ٧٧٥) تعطى للنص على الورق حياة مسرحية خيالية، وتعطى للقارىء عرضًا دهنيًا لخشبة المسرح والتمثيل، وتصور مرور الكلمة. وعند دراسة تأثير الموقف على المضمون (الخطاب فى A)، يتم اللجوء إلى البرجماتية.

١ - ظروف الاتصال

يجب إعادة تكوينهم اعتبارًا من وضع المتحدثين و«ظروف معطاة» (ستانسلافسكى Stanislavski) لكلامهم وأفعالهم وحركاتهم. يتعلق الأمر بتحديد من يتكلم، وإلى من وما هو الهدف، وإبراز صاحب الكلمة الشفهية وغير الشفهية وتحديد مكاننا والموقف الدرامى اللذين نتواجد فيهما.

إن فهم المشهد يعنى فهم رهانه، «الهدف الأكبر له» (ستانسلافسكى Stanislavski) تصدر الشخصيات أفعالاً لغوية خاضعة لتبادل دائم. إن عرض المسرحية «تدرج ديناميكى لأفعال لغوية فى تفاعل» (شيفر، ١٩٩٥: ٧٤٦ schaeffer).

٢ - الحكم الحوارية

لا غنى عنها لكى يتم الاتصال. هكذا يُسمى جريسGrice (١٩٧٩) مبادىء التعاون (قبول وتسهيل الحوار)، الانضباط (يتحدث فقط عند اللزوم)، الحقيقة (تأكيد أشياء مؤكدة)، الكم (لايُذكر إلا الضرورى جدًا)، الكيف (تجنب كل ما هو غير واضح). فى المسرح هذه الحكم الخاصة بالاتصال الجيد تكون دائمًا مادة سخرية: ويعتبر ذلك مصدرًا دائمًا للكوميديا أو الضغط الدرامى.

٣ - إدراك ما وراء النص

للمسرحية يفيد عندما تُرجع المسرحية إلى المنطوق الخاص بها، تتحدث عن فعل الكلام بدلاً من تقديم العالم، محطمة بذلك الاتفاق الخاص بخيال متعذر. عند أدباء أمثال جنيه Genet، بنجيه pinget أو بيكيت Beckett، يبدو النص مهتمًا بالتفكير فى ذاته وفى المسرحة أكثر من اهتمامه بوصف أو تقديم العالم. أحيانًا هذا الضمير الخاص بمسرحية نرجسية جدًا يتضامن مع ميكانيكية تقود الاستقبال: وهكذا يشير إلى كيفية فهمه، ويمكنه أيضًا أن يفعل كل شىء من أجل ارتباك القارىء رافضًا كل شرح عام، وكل تعاون. تشير هذه الميكانيكية الخاصة بالقيادة جنبًا إلى جنب مع البحث عن أماكن عدم التحديد (فى ٤، A) هو يختص أيضًا بالأثر المنعكس على القارىء واستجواب القارىء.

وعندما يرجع نص الشخصيات إلى اللغة من أجل تصحيح وسائله، وأسلوبه فى الاتصال، ومعجمه وتركيب جمله، يكون من الأصح أن نتحدث عن وظيفة ما وراء اللغة، (جاكبسون Jacobson).

٤ - الإيقاعية.

هى فن إعطاء النص المقروء إيقاعًا ما، هى نتيجة الفعل المجسد للقراءة، فعل ارادى يستحضر مباشرة فهمًا ما للنص، علاقة الكلمات بعضها ببعض، أولوياته، استراتيجية كلامه، ودرجة صوته وبالتالى هوية المتحدثين.

ضبط إيقاع نص ما يتطلب وضع علامات الترقيم ورصد التكرار، والثوابت، الاهتمام، الأطوال المتساوية لعناصر الجملة وأيضًا تحديد توزيع لحظات السكوت، والبطء والإسراع، وانتظار إظهار المعنى، وتجريب إيقاعات ومعانى مختلفة. ضبط إيقاع نصى هو أن تكون قادرًا على تجزئته طبقًا لأساليب طولية يتناولها التحليل فى كل المستويات، من ١ إلى ٤:

- المستوى السردى: طبقًا للمنطق الزمنى والسببى للنص، التجزئة إلى فصول، مقاطع، مشاهد، حركات، تابلوهات، إلخ...

- المستوى البلاغى: فى تدرج الحجج واستنادات الخطاب.

- المستوى المسرحى: فى تشابك الأحداث، والمواقف والأفعال

- المستوى التنفسى: طبقًا لخطة حقيقية للتنفس، من أجل «وحدات النفس» (كلودل Claudel).

إن التغييرات والتداخلات بين هذه الشبكات ذات الإيقاعات المختلفة هى التى تحدث انطباعًا لعلامات الترقيم المتغيرة والمفتوحة.

يحدد النص - فى نفسه وفى منطوقه - أوقاتًا مختلفة تنظم تنمية الفعل (فيما بعد ٣، A). تنجح الإيقاعية فى خلق تجزئة شبه موسيقة، موجهة إلى الممثل، مع نقاط ارتكازه، تقلباته، درجة صوته، إيقاعه، لحظات توقفه أو إسراعه، حيث يدرك المشاهد مرور الوقت، وحيث - فى فكر بريخت - يستطيع حتى أن «يتدخل بحكمه». (بافيس، ٢٠٠٠: ٦٧-٩٣ Pavis).

٥ - الارشادات المشهدية: المسرحيات

يمكن رصدها وفقًا لاتفاق طباعى يميزها عن النص الذي ينطقه الممثلون، هى تحتوى على معلومات مفيدة للقارىء لكى يتخيل المشهد كما يراه المؤلف. بوضعها نصًا يشرف ويراقب ويعلق على الحوار المنطوق فعلاً، تكون هذه التوجيهات المشهدية بمثابة المفتاح للنص الديالوجى والمسرحية فى إجمالها. يجب على كل تحليل متعمق أن يتخيل الوظيفة الدرامية لهذه الارشادات المشهدية وما تضيفه للنص المنطوق، وطريقتها فى مزج السمة الأدبية والمسرحية. يقترح هذا التحليل نمطًا لقياس عناصر التمثيل والتقديم التى تعلن عنها هذه التوجيهات المشهدية.

يعتبر عنوان المسرحية أو التابلوهات، وقائمة الشخصيات والمقدمة أوالتنبيه، والشواهد والنصائح الخاصة بالإخراج، يعتبر كل ذلك ضمن توجيهات المؤلف. فهى تكون محيط النص (توماسو، ١٩٨٥ Thomassesu).

ولا يمكننا اعتبار التوجيهات الزمانية والمكانية ضمن التوجيهات الداخلية للنص: فإن التوجيهات الزمانية والمكانية جزء من الحوار وليست من النص الذى كتبه المؤلف وموجه إلى المنفذين. إن التوجيهات المشهدية الحقيقة - المكتوبة بحروف مغايرة عن النص وغير منطوقة من الممثلين - لا تشكل إخراج النص، ولكن هى سلسله توجيهات تساهم فى إعطاء معنى لكلمات الشخصيات.

٦- علامات المسرحة

فى النص (يتم تمييزها إذن عن المسرحة المشهدية التى يقوم بها التمثيل) يمكن التعرف عليها عن طريق أدوات الاتصال والموقف المسرحى: تبادل بين أنا وأنت، رجوع إلى الزمان، والمكان، والعطل المشهدى، إشارة ذاتية للمسرح، والخداع والاتفاقات، علامات الشفهية.

تعتبر الشفاهية مجالاً هامًا للمسرحة، وهى كمثلها، مسجلة - إلى حد ما - فى النص. سنبحث بالتحديد الأثر فى العلامات الآتية:

- التردد، السكون، الوقفات، الحضور الطاغى لغير المنطوق. المقاطعات البلاغية أو الإيقاعات، البناء السيىء أو المتردد الذى يشير إلى تحفظات أو صعوبة كلمة المتحدث «مقاطعة فى تشابك التتابعات البلاغية» (مولينيه،

(موليـنيـه، ١٩٩٢: ٤٧ Molinié) أو فصل فى التكملة المنتظرة للتتابعات البلاغية (Molinié ١٩٩٢: ٦١).

- العلامات الواهية للخطاب.

- الأسلوب العامى مع كل التغييرات اللغوية اليومية

إن عـلامات الأدب وعـلامـات المسرحـة ليست مطابقـة، ولكنها تميل إلى المزج. فى المسرح، العنصر الأدبى - جمال بيت شعـر أو صورة مثلا - لا أهمية له، يجب أن يتحمله الموقف الدرامى. توجد نظرية غير معلنة تشير إلى أن التـأثير الشعرى للنص يتضاعف عن طريق الفاعلية الدرامية للمشهد، إذن بالمقدرة على الترجمة المسرحية لبعض الخصائص الأسلوبية للغة.إن الوظيفة الأدبية (شعرية كما يراها جاكبسون Jakobson) والوظيفـة المسرحيـة (الدرامية) بحاجـة إلى مواجهـة العالم الخيـالى وبنائه، من ١ إلى ٤، وذلك مـن أجل تأكيـدهـا وتنميتـهـا. وبالتـالى يمكن تعريف الكتابة الدرامية بالعلاقة بين النص المسرحى والعالم الخيالى.

لكن ما هى العلاقة بين السطح النصى (بين أ و ب) والميكنات الدرامية بين ١، ٢، ٣، ٤؟ يرى فينافر Vinaver، مؤلف ومنظر كتـاب «الكتـابات الدراميـة» (١٩٩٣) أن طريقـة «تحليل نـصـوص المسـرح» ترتكـز على المسلمـة الآتيـة: أ) أن فـهم نص المسرح هو أساسًا، رؤية كيفية تشغيله دراميًا، ب) إن أسلوب التشغيل الدرامى يظهر عن طريق اكتشاف سطح الكلمة (١٩٩٣: ٨٩٥). يبدو الاقتراح الأول لفينافر Vinaver مـقـبـولا تمامـاً: فـإن فن المســرح هو الذى يعطى مـفـتـاح التـشـغـيل للمسـرحيـة، فيمـا يخص بالتحديد الفعل والشخصيات. إن الافتـراضيـة الثـانيـة

يمكن مناقشتها، هى بالفعل مؤكدة فى أغلب الأحيان، ولكن يحدث أن ما، أسلوبًا رائد ينطوى على فن مسرحى كلاسيكى أو العكس.

هذه هى الحال بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة التى تعيد وصفات قديمة جدًا تحت طبقة من التجديد. (مثل "الزائر" Schmitt Le visiteur).

أحيانًا لا يكون النص الجرىء سوى قناع لفن مسرحى وأيديولوجية قديمة جدًا. يجب إذن التأكد بعناية من صحة المسلمة التى يقدمها فينافرVinaver والتدقيق فى الاختلافات المحتملة بين شكل النص ومضامين الفن المسرحى.

سنتذكر أن زندى Szondi (١٩٨٣) قد جعل من هذا المعيار الخاص بالاختلافات أساس نظريته الخاصة بتطور الدراما من عام ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠ .

وعند الانتهاء من اختبار مساحة وخامة النص عن طريق القارىء، فإن المضمون الموضوعى، والسردى والفعلى للنص يكونون جميعًا فى متناوله، وهنا يمكن التعرف على المضمون، الحكاية والفعل فعل المسرحية.

١- الحبكة: البنية الدلالية للنص المسرحى

البنية هى الهيكل الشكلى الذى يساند تجهيز مستويات نصية مختلفة وتسمح بملاحظة طبقاته الأربع بدءًا من المساحة المرئية للنص. فى المستوي الأول، الخاص بتشكيلات الخطاب، يعنى الإحساس شبه الفورى للحبكة والموضوعات، يلاحظ القارىء محورين متزامنين: المحور الأفقى، التركيب التعبيرى (الأحداث التى تروى) والمحور الرأسى، الجذور (الموضوعات المتناولة). سيتواجد القارىء عند ملتقى هذين المحورين، هاتين المجموعتين وهذين النمطين للنظرة.

السؤال الذى يطرحه تلقائيًا القارىء هو سؤال تفسيرى:

ماذا تريد هذه المسرحية أن تقوله لى؟ عمّ تتحدث؟ ومن أنا كى أفهمها هكذا؟ ويجب أن أحدد سريعًا: هل أنا قارىء ساذج وجد نشرة عن المسرحية بالصدفة ويقرأ لمزاجه أو قارىء - مخرج محترف، مصمم على إخراج النص الذى يقرأه؟ إن منظور الممثل (كيف سأقوم بتمثيل ذلك؟) والمخرج (كيف يتم فهم المجموعة؟) هو الذى يبدو لنا الأكثر اكتمالا وإلحاحًا، والأفضل ملاءمة لموضوعه وهو الذى سنقترحه لهذه الأفكار. ولكنه ليس الوحيد: المنظور الخاص بالمؤرخ، بعالم اللغويات، بخبير الجماليات، الخبير الثقافى أو متداخل الثقافات، أيضًا صالح وممكن. ولكن نحن نتمنى وضع هؤلاء المتخصصين فى خدمة قارىء ممثل (أو مخرج)، حيث إن هؤلاء متوقع أن يقرأوا ليحققوا فيما بعد عملية القراءة فى إخراج (حقيقى أو فرضى).

١- المضمون هو مجموعة بالتيمات والتيمات المتكررة. التى يتم رصدها عند القراءة الأولى، دون العلم بكيفية ترتيب هذه الخاصة فهى ليست بعد ملحوظة فى شكل محدد (فن المسرح)، وهى أيضًا ليست معلنة على ضوء قضية واضحة أو ضمنية، حتى إذا كانت كل تيمة ترنو إلى تأكيد ذاتها على شكل قضية.

التيمة موجودة طوال النص، يجتهد القارىء فى التعرف عليها وادخالها وفق التضادات لعلم الدلالة أو كوكبة تغييرات. إن التيمة سهلة الرصد، وتتجه ديناميكيًا نحو قضية تنتهى إلى تشكيل مجمع وقائع الموضوعية.

يمكن للموضوع المتكرر أن يكون الخلفية، الموقف الأساسى، الإطار العام بداخل وحدة سردية أكثر اتساعًا.

إن التيمات والموضوعات المتكررة لا وجود لها فى "حالة نقاء"، هى تندمج أفقيا لحبكة، لطريقة حكى وربط الأحداث. إن الحبكة لا تظهر إلا بالنسبة لحدوتته التى تتكون فى مضمون سردى إجمالى، الذى لا يستكمل معناه فعلا إلا عن طريق المنطق السببى والزمنى للقضية.

سؤال الموضوع (عمّ يتحدث) يطرحه القاريء بدءًا من عالم مرجعيته: يتساءل القارىء عما يريد النص أن يقول (له)، ما هى الافتراضيات للقراءة التى يمكنها أن ترتب وتفعل التيمات - هذا لأن التيمات حتى يتم ربطها بخانات أخرى - تظل إلكترونية حرة، انطباعات ذاتية وخاطفة افتراضيات يجب التأكد منها، قضايا ضمنية يجب ترجمتها إلى كلمات عن طريق القارىء حتى تبقى كلفة.

تتم أحيانًا ترجمة بلاغة التيمات بلازمة (تيمة متكررة) أو Topos (هيئة ثابتة لرسوم متكررة تتواجد كثيرًا فى النصوص الأدبية، كما يؤكد كورتويس (١٩٤٨ Curtius) فهى تعمل من أجل التعرف على موضوعية تم فعلاً شفرها، فى انتظار تشكيل مسرحى (اختبار الحدوتة والفعل) وتأكيد ايديولوجى (اختبار المعنى والخطاب الاجتماعى والاشعورى).

٢- يتم ترتيب المضمون طوال الحبكة. فى حركتها نفسها، لأن المسرح لا يحتمل (إلا استثنائيًا) وقفات موضوعية مستمرة تكون فيها الموضوعات المتكررة واضحة، يؤخذ المسرح فى ديناميكية مستمرة يدون فيها العمل الدرامى.

يدعو وصف وتخليص الحبكة إلى رصد لحظات المسرحية: يتم التمييز بوضوح بين العرض والعقدة، الطارىء، والخاتمة فى الفن المسرحى الكلاسيكى. بالنسبة للمسرح الملحمى، يكون الأمر مختلفًا، ولكن سينقسم أيضًا إلى فقرات متباينة. إن الحبكة هى تسلسل الأحداث فى المسرحية، الجزء السردى والتصويرى للبنيان الخطابى، وخصوصًا تقطيع النص.

إن التقطيع الخارجى، المرئى هو الفصول، المشاهد، التابلوهات، المقاطع، الجزئيات. وهو لايطابق أبدًا بصورة كاملة التقطيع الداخلى الذى يكون الناتج للإيقاعات المختلفة (سردى، بلاغى، مسرحى، تنفسى) الذى يجتهد القارىء فى إعادة تكوينه.

٢- البنية السردية إطار مسرحى

السـردية، طريقـة الحكى مع المسـرح: هذا هو فـن المسـرح. تقـع التـشكيـلات السـردية بين التـيـمـات والقـضـايا، بين دراسـة الأشكال الواضـحـة، علـى سطح الخطاب (فى A و١) ودراسـة المضـامين الخـفـيـة (فى ٤،٣). طبقًـا لفكر زوندى Szondi (١٩٨٣)، يصبح الأمـر فى إجمـاله أن تتم المقـابلة بين شكل ومضـمـون داخل الفن المســرحى، هذه اللوحــة الدائرة من التــحليل التى تطرح سـؤالين واضحين، ولكنهما مكملين لبعضها: كيف يتم ذلك؟ وماذا يصور ذلك؟

١- يجب أولاً: استخـلاص مـا يتفق عليه للأداء التـمـثيلى من النص ومـراقبـة الطريقة التى يشـترك بها في عـرض الإطار الدرامي وتحديد نمط التشفير الذى يتضمنه هذا الأداء. من المفترض أن تراعى كل كتابة مسـرحيـة مـا هو متعـارف عليـه بشـأن مـقـتضـيـات العـرض المسـرحى. فـهى تتـأثر ولو بطريقـة عكسـيـة بالممارسات المشهدية المعاصرة وإن كانت سـابقة وفى كل قـراءة تحتـاج لنفس هذه الدراية وما يترتب عليها من ممارسات.

يجب أن نضيـف أن الاتفـاقـات تعمل علـى كل مسـتويات النص، وليست فقط على مستوى الفن المسرحى. توجـد بالفعل اتفاقـات أسلوبية (A)، اتفاقات خاصة بالسـرد (١)، اتفـاقـات خـاصـة بالأفـعـال الإنسـانيـة (٣)، اتفـاقـات خـاصـة بالايديولوجيـة (٤) مسئولة عن تحـديد كيـفـيـة رجـوع النص إلى أفكار وقـضـايا بفضل هـذه الاتفاقات، على جميع المستويات، يتصور النص العالم، ويحدد نفسه فى صلة مع محاكاة للعالم الخارجى.

٢- تتكون الحكاية من مجمل الأحداث التى تضم الحدوتة. المضمون ("ماذا يتم حكيه"؟) ولا يهتم بالتفاصيل وصغائر الحبكة. فالحدوتة هى إذن المضمون السردى، معنى السرد، الفعل وقد تم تصغيره إلى أبسط تعبير له ويمكن تلخيصه فى جملة واحدة. فى هذا المستوى من التجرد، فإن القارىء أو رجل المسرح (الذى يحقق التحليل الدرامى للمخرج) يحاول أن يفهم أهم افتراضيات من أجل التأكد من أن الحدوتة تؤكد فعلاً - فى مستوى أكثر عمقًا وعامًا - ما تحكيه الحبكة. إن القارىء يعيد التشكيل ويبنى الحدوتة مع تقديم زمان ومكان تكون الأفعال فيه قادرة على أن تدور، ولكن لا يمكن تطبيقه بطريقة ميكانيكية فن السرد على دراسة الحدوتة، لأن النص الدرامى يقدم (عادة) على شكل ديالوج، يعنى كسلسلة ديناميكية لأفعال اللغة.

٣- هذا الربط بين زمان ومكان. والذى يسميه باكتين Bakhtine كرونوتوب أو الزمكانية (مزج العلامات الزمانية والمكانية فى شىء واحد معقول ومجسد، ١٩٧٨ب: ١٣٧)، يكوّن وحدة لا تفترق عن الخيال وتصبح التوقيع الخاص بها. ويمكن الوصول احيانًا إلى إظهار الكرونوتوب الخاص بنص، عند رصد الأماكن والأحداث، والبحث عن التيمة واللفظ الذى يشير إلى هذه الوحدة الغريبة.

يمكن إذن الحديث مثلاً عن «كرونوتوب» زمكانية الهامش فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان» the envie de tuer sur le bout de la Langue، فى مساحات غير محددة وغير متوقعة لهذا الغرض (ص٧) فى «فى وحدة حقول القطن» Dans la solitude des champs de coton، فى منزل الطفولة فى مسرحية «كنت فى منزلى» J' atais alans mo maisan... بفضل هذه «الكرونوتوب» (الزمكانية)، يتسع المعنى ويجد الفعل تصوره.

٤- تعطى طبيعة الصراع إشارة للفن المسرحى المستخدم. عقدة/ انفراج، بلبلة/ تعرف، لغز/ إظهار، حبكة/ توضيح/ موقف به غموض، من أجل فن مسرحى «مغلق» كلاسيكى. إن الفن المسرحى يدرس مجازفة الفعل، شروطه، الهدف منه، هو يحدد (مع ستانسلافسكى Stanislavski) المهمة الأساسية أو الهدف الأكبر للمسرحية والخط المتواصل الذى يسمح بالدخول إليه.

٥- إن فن المسرح هو علم «الصراعات». الذى تتناوله وفق نمطية «للأشكال النصية» (فينافر، ٩٠١:١٩٩٣ Vinaver). يرصد فينافر Vinaver ما يقرب من عشرين شكل نصى يحددها بدءًا من نمط الأزمنة من بين النماذج فى المسرح الغربى، من اليونانيين حتى يومنا هذا. كل نمطية ، حتى الخاصة بفينافر Vinaver، ليست سوى محاولة تصنيف أشكال التبادل بين الشخصيات. إن "الأشكال النصية" لفينافر Vinaver تذكر بنمط «أشكال الفكر» فى البلاغة الكلاسيكية: الصلة بين الخطيب وخطابه. بصفة أساسية، تكون الأشكال النصية من الأزمة المفتوحة، العنيفة، السريعة إلى غياب الأزمة ٠مجموعة ملحوظات، افتراضات عبثية، علامات غنائية). تتضمن الأزمة الكلاسيكية سلسلة أشكال الهجوم، الدفاع، الجواب اللاذع أو المخطط الإجمالى (فينافر ص٩٠٢ Vinaver) تخترق أحيانًا الأزمة الضمير الخاص بالبطل: حالة ضمير، مأزق، اختيار تراجيدى.

يجب التمييز بعناية بين هذه «الأشكال النصية» التى تصف الروابط الأزمية للأبطال وأنماط الكلمة (2A) التى يُمكن تعريفها بواسطة طريقة الكتابة، المساحة النصية أو أشكال الكلام المستخدم.

٦- إذا قدرنا أن المسرح «نوع» ، تمامًا كالشعر والرواية، سنتحدث عن «الأنواع الصغيرة»، ليس فقط بالنسبة للتراجيديا/الكوميديا، ولكن لكل الأنواع التاريخية الموجودة. وسيتم التمييز بين هذه الأشكال طبقًا للتيمات، أساليبًا وأشكال درامية.

إن معرفة الأنواع وخطابات النص تعطى معلومات عن القواعد، السجلات، النبرات للعمل الذى يتم تحليله. إن معرفة النوع والافتراضية المقدمة بخصوص نوع العمل المدروس تحدد إلى حد كبير تأويله.

إن قواعد الفنون الصغيرة مشفرة إلى حد ما بواسطة القانون الأدبى، واختراع أشكال جديدة يجبر على الإعلان عن القواعد التى تجدد أو تبدل فنًا صغيرًا.

إن السجل أو درجة الكلام تخص طريقة الكلام، مستوى الأسلوب والتوريطات لهذا النمط من الكلام بالنسبة للفعل والكون الخيالى.

إن تحديد كل هذه العوامل الخاصة بفن المسرح يساعد القارىء رويدًا رويدًا على فهم الحكاية التى تُروى وكيف تتم وبلاغة السرد الذى يترتب عليه يعطى مفتاح الحدوتة والتبادلات الأزمية، فهى توجد بدءًا ومن خلال «أشكال نصية» تنفذتها الشخصيات فى تعاملها بعضها مع البعض.

إن فن المسرح يخص إنتاج النصوص (والإخراج) من وجهة نظر المؤلف ورجل المسرح (بالمعنى الألمانى)، كما يخص أيضًا استقبال النصوص (والإخراج) من قبل القارىء - المخرج الذى يجب عليه إعادة تكوين الاختيارات التفسيرية بدءًا من الموضوع المسرحى والتى كانت اختيارات المؤلفين.

الموضوع يختص دائمًا بافتراضية يجب دائمًا تحديدها والتأكد منها فيما يخص معنى الفعل والإطار التى تأخذ فيه معناها.

٣- بنيه تطور الحدث

بعد تناول المسرحية من مساحتها النصية، وبعد أن قارنت بلاغة الكلمات والتيمات والأشكال النصية وما تحكية القصة وكيف تحكيه الحبكة، تستكمل القراءة تدرجها من الخاص إلى العام، من المجسد إلى المجرد، وتصل أخيرًا إلى المستويات الأكثر بعدًا عن الفعل (٣) وعن الأفكار (٤).

يتبين للقارىء رويدًا رويدًا القوى التى تتحكم فى أفعال وما يحرك الشخصيات، وبصوره أعم، الأبطال، هذه القوى هى التى تغذى الصراع. إذا كان المسرح يقوم فعلاً، كما يؤكد برخت Brecht، على «إعداد تصوير حى لأحداث، تحكى أو تؤلف – تنتج بين البشر». (٢:١٩٦٣)، يعيد القارىء تكوين الأحداث، ويعطى «لأفعاله أسبابًا اجتماعية تتغير مع الزمن». (٥١:١٩٦٣) هذه الأفعال، هذه المواقف، هذه الأسباب تنير الأحداث، أحيانًا بدءًا من النص الدرامى، إشارات المؤلف أو تصرفات الشخصيات التى يتقمصها الممثلون.

١- الفعل هو ما نراه، التسلسل يكمل الأحداث. وهى تترتب وفق «خط مستمر» (ستانسلافسكى Stanislavski)، أو على العكس، بطريقة متقطعة هى مركزية أو متضاعفة فى أفعال جزئية متوازية تدرجها مستمر ومستقيم أو متقطع واحتمالى.

– الخط المستمر للفعل يكّون العمود الفقرى للدراما، يمكن أن نسجل بصفة خاصة:

- انحناءات الفعل: حيث تتخذ فجأة سيرًا جديدًا ويدخل السرد فى مرحلة أخرى.

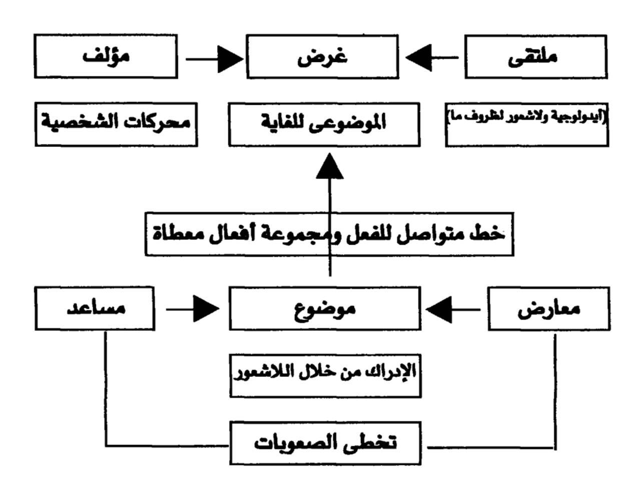
- نقاط الارتكاز الدرامية وكذلك الحركية والصوتية التى يذوب فيها القارىء ثم الممثل.

- نقاط المرور إلى الفعل: عقبات، أزمة، قمة، توقفات.

٢- إن البطل. مفهوم موروث من جريماس (١٩٦٦) Greimas، هو إلى حد ما مجرد. يستحسن التمييز بين كل تدرجات الشخصيات بدءًا من البطل المجرد حتى الفرد المجسد، وتوفير مرور مستمر ومنظم بين الفعل المجرد والشخص المجسد. سيكون للممثلين - الشخصيات، تحت الشكل الآدمى، صفات سيكولوجية، سلوكية، نفسية وثقافية. وتحت الشكل المجرد، سيكونون خطوط قوة، تناقضات «مابين الشخصيات». نرى أن مدخل الشخصيات يتم من خلال ميكانيات نصية، خطابية، فعلية وليست أبدًا طبقًا لتعرف سيكولوجى للشخصيات باستخدام طبقات غير معرّفة.

٣- إن النموذج الفعلى مفيد من أجل تصور شكل للقوى، من أجل تجريب الشخصيات المختلفة على التوالى تحت مظاهر ممثل وفى مواجهتها للآخرين. من المهم ألا نقلص الممثلين إلى شخصيات موجودة فى المسرحية، ولكن تحريك كل القوى الحية فى الدراما. وسوف نحرص على ألا نخطىء (كما يحدث كثيرًا) فى السهم موضوع/ غرض والتأكد من ربط الثنائى مؤلف/ متلقى إلى الغرض وليس الموضوع وتحديد المحور مساعد - معارض بالنسبة لموضوع الفعل.

ويكون من المجدى المزج بين نموذج جريماس Greimas، وهو مجرد وعام إلى حد كبير، مع نظرية (ستانسلافسكى Stanislavski) وهى كثيرًا ما تكون سيكولوجية و حكائية على هذا النحو.


مؤلف
غرض
ملتقى
محركات الشخصية
الموضوعى للغاية
(أيدولوجية ولاشعور لظروف ما)
خط متواصل للفعل ومجموعة أفعال معطاة
مساعد
موضوع
معارض
الإدراك من خلال اللاشعور
تخطى الصعوبات

والنصوص المعاصرة، على الأقل التى تستمر فى استخدام شخصيات فاعلة، يمكن تحليلها وفقًا للشكل الفعلى، ولكن الأهمية التى توجه في هذه النصوص لمستويات أخرى، خصوصًا الأسلوبية، ترفض استخدام فصائل للفعل والحدوتة، لصالح كلمة - فعل - لا تكون فيه الشخصية القوة الفاعلة المركزية. وهذا سبب لعدم مركزية فصائل الشخصية الفردية فى شكل التعاون النصى، لأن كل أثر تخلقى فردى يرجع إلى شخصيات عامة جدًا أو إلى خصائص خطابية وأسلوبية للنص.ويكون من الأفضل من أجل وصف الفصائل الكبيرة للفعل، أن نبدأ من التميز الذى يعرضه فينافر Vinaver بين «الكلمة - الفعل» و «الكلمة - الأداة للفعل». إن «الكلمة - الفعل» تقوم بتغيير الموقف، وبمعنى آخر هى تحدث حركة من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى الكلمة - الأداة للفعل «تستخدم فى نقل معلومات ضرورية لتدرج فعل المجمل أو التفاصيل (١٩٩٣: ٩٠٠).

وصف الممثلين لا يجب أن يقتصر على تحليل سيكولوجى للشخصيات، ولكن يجب أن يظهر خطوط القوى للتناقضات وأحيانًا تكون هذه التناقضات ظاهرة فى حركة الشخصيات، فى «المواقف التى يسلكها الشخصيات بعضهم مع بعض» (بريخت، ١٩٦٣: ٦١) سوف يتمكن القارىء ذو الخيال أن يتعرف على هذه الحركات التى يقترحها المؤلف بالتذكير بصلات القوة والحركة التى تشير إلى الطبقات، وسيتمكن من تصورها. وسوف ينتج عن ذلك بلاغة للممثلين، وهى مجمل الأشكال التى تساهم فى ديناميكية الدراما، وهو ما يسميه ستانسلافسكى Stanislavski بالخط المستمر للفعل مع الهدف الأكبر للمسرحية والمهمة الرئيسية لكل شخصية.

٤- البنية الأيديولوجية واللاشعورية: المعنى

١- بعد رصد التيمات، وتشكيلها (وعدم تشكيلها) الدرامى و انفتاحها فى الفعل الخاص بالمكان والزمان، يأتى السؤال الأيديولوجى للقضية السياسى واللاشعورى: ماذا يقول ذلك لمن يحاول الدخول إلى عالم الخيال؟ كيف يعكس القارىء نفسه ويجد نفسه فى عالم المرجعى؟. هذه الخانة هى الصندوق الأسود لغير المنطوق. تعمل فيه جنبًا إلى جنب الأيديولوجية واللاشعور، كما بينه بدقة آلتو سير (١٩٦٥) Althusser، لأن الرهانات الخاصة بالدراما مثل أماكن الغموض تمثل أرض التقائها تحركاتها أماكن متحركة مثلما تكون التأثيرات المنعكسة على القارىء غير متوقعة. إن تاريخ العقليات، وعلم الاجتماع وكذلك النقد السيكولوجى المهتم باللاشعور الخاص بالمؤلف والأشكال النصية، تعتبر كلها تخصصات رائدة فى هذا الشأن «المسرح له دائمًا بعد أيديولوجى لأنه يخاطب التأثر «مباشرة» هذا رأى سديد لآلان فيالا Alain Viala (١٩٩٧: ١٧).

٢- سيكون القارىء كالمشاهد منتبهًا لتاريخ النص. سيقرأه فى مضمونه السياسى والثقافى والاجتماعى. سيكون منتبها لتاريخ الواقع المقدم، وتاريخ الخيال كما كانت تواجه فى الماضى وكذلك من وجهة نظرنا الحالية، لتاريخية الاستعمال، وكذلك تاريخية وجهة نظرنا على العمل الأدبى التى تكون غير محددة إلى الأبد. إن القراءة الأيديولوجية جماعية، فهى تخص مجموعة، فهى تهتم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالقارىء الفردى. وهى تجمع الاتفاقات الجماعية لهذا الجمهور فى لحظة تاريخية ما، فلنسمها «أفق انتظار» مع جوس Jauss (١٩٧٨)، «برتوار» مع ايزر (١٩٨٥) Iser، «الجماعة التأويلية طبقًا لنظرية

فيش Fish (١٩٨٠)، «حقل ثقافى» وفقًا لنظرية بورديو Bowrdieu (١٩٩٢). هذا البعد الجماعى للاستقبال، الذى يتحقق فى المسرح مباشرة من خلال حضور الجمهور، حساس لكل مستويات عمود الاستعمال المبهم.

٣- لا شعور النص تعبير سريع إلى حد ما وغير مفهوم للإشارة عما يخبئه النص - يتصل بالمضامين الأيديولوجية وكذلك الأفكار اللاشعورية الخاصة بالمؤلف والقارىء، وكل واحد منهما وبطريقته، يحاول أن يصل إلى معانى مختلفة ممكنة. فى المسرح، هذا المضمون الضمنى، الكامن، كثيرًا ما يمر بالنص المصغر حيث يختبىء أساسى الرسالة، فى الوقت الذى لا نرى إلا سطح النص. ومن أجل الإمساك بالنص المصغر ما يخبؤه النص أو يظهر، ما يحمله ويتحمله - سنلجأ إلى عدة مفاهيم:

(أ) ما بين السطور: يقدمه النص كنتيجة للمنطوق.

شىء لاشك فيه. إنه استدلال يفعله متلقى، ويتوقعه المتحدثون، انطلاقًا من هذا الحدث الخاص الذى يشكله المنطوق (دو كروه فى شيفر، ١٩٩٥: ٥٧ Ducrot in Schaeffer).

(ب) المفترض: هو يرجع إلى مجموع المعارف التى يستند إليها النص لكى يؤكد اقتراحًا جديدًا إشارة مفترضة مقدمة كمعطيات نبدأ بها الكلام (...) بفضل ظاهرة الافتراضية يمكن أيضًا أن نقول شيئًا ونتصرف كما لو كان ذلك لم يتم قوله، إمكانية تمكننا أن نضع الافتراضية بين أشكال الضمنى (دو كروه، ١٩٧٢: ٢٣) وهذه هى بداية «فى وحدة حقول القطن Dams la solitude des

champs de coton: "إذا مشيت بالخارج، فى هذه الساعة وهذا المكان، هذا يعنى أنك تريد شيئًا..." (ص٩) يفترض بائع المخدرات أن فكرة أن الزبون يمشى حقيقية، ويستخلص بصورة لا تقبل الجدال أن الرغبة تحركه.

(ج) الضمنى: يتعارض مع ما يقوله النص. بوضوح يوجد معنى ضمنى أبعد من المعنى المعجمى، النحوى، الدلالى الكلمات. إن الشخصية لا تتحاور فقط ببيانات واضحة ولكن كمكتسب أو كأمر واقع ما يقال ضمنيًا «بالقول بدون القول»

(د) "الأيديولوجيم": هو يكون وحدة نصية وأيديولوجية فى آن واحد بداخل تكوين اجتماعى، أيديولوجى وخطابى.

مثلاً تعبير عملية البيع فى مسرحية كولتاس Koltes، الذى يعرف خارج المسرحية ولا يعاد فى الحوارات، ينتمى إلى وسط اجتماعى معين. هو يُفهم فى نمط خاص جدًا للخطاب ويلعب دور عنصر خال، مبهم، والقارىء مدعو دائمًا إلى تحديده. يتفق هذا "الأيديولوجيم" تمامًا مع استراتيجية المسرحية وديناميكية بحث بدون نهاية الغيرية.

٤- أماكن الغموض: لا يرجعون بالضرورة إلى نظرية تجسيد الرؤى البيانية للنص إذا كانوا تفسيريين أوأيديولوجيين أو لا شعوريين (انجردن، جوس، ايزر Yngorden, youss, Iser). إنها تجبر القارىء لتصور ممثلين وأحداث، وإيجاد ترابط بدءًا من عناصر منفصلة وساكنة، وسد ثغرات الحبكة وعالم الخيال التى يعبر عنها النص. إنها تكون غموض النص الذى يحاول القارىء بلا جدوى أن

يحل المشوار أو النزهة التى يقوم بها القارىء فى هذه المتاهة النصية، المكان الذى يمكن للنص ولقارئه أن يلتقيا فيه. يقترح النص، والتصرف للقارىء (ويذهب المخرج بالصندوق).

وفى النهاية، القارىء مدعو لتقنين، يعنى أن يفهم ويقبل، نظرة ما إلى العالم. إنه ليس لديه دائمًا الحرية أن يشك أو يرفض هذه الرؤية، وكما هو ممكن بالنسبة لبريخت Brecht، هو يجد كثيرًا نفسه مضطرًا من قبل النص إلى قبول البلاغة الاجتماعية واللاشعورية حتى لو رفضها كلها بعد ذلك.

٥- مناخ المسرحية، هذا المفهوم القديم إلى حد ما الذى استخدمه ستانسلافسكى Stanislavski يصف بصورة غريزية الانطباع العام الذى يستخلص من الحدوتة، من الفعل، من التأثير الذى يشعر به القارىء ماذا نشعر إجماليًا وغريزيًا بعد انتهاء القراءة؟ بالتحديد النتيجة النهاية لكل العلامات، طريقة تقديم الفعل، أن تظهر - عن طريق الممثل، مشاعر لدى القارىء والمشاهد قارىء - مشاهد، (لأن قارىء المسرح يكون دائمًا مشاهدًا وممثلاً، عندما يتخيل مشهدًا، لعبة، حركة، شيئًا مسرحيًا يتجاوز النص).

إن التأثير الحادث يتأرجح بين التعرف على الذات والمسافة فى التعرف على الذات، القارىء يعكس نفسه جسدًا وروحًا بين الموقف، الايحاء الدرامى يأخذه تمامًا. فى المسافة، هو يبعد عن الحدث، يجعل مسافة بينه وبين الحدث بطريقة سياسية (برخت Brcht) أو جمالية.

الموضوع - بصفة عامة - يعنى أن تشير بإصبعك على ما يمس القارىء فى العمل المسرحى: «يمكن ويجب أن يطرح سؤال إضافى - بخلاف الأسئلة المطروحة مسبقًا - لكل نص خيالى، هذا السؤال هو: ماذا يريد ذلك؟ (ماذا يخشى؟) (مونود، ١٩٧٧: ١٠٦ Monod).

هذا الشكل الخاص بالتعاون النصى لقارىء النص الدرامى لا أهمية له ولا يعمل فعلاً إلا إذا تم إدراك مختلف المستويات الخاصة بهذا الشكل كمراحل لمشوار مفتوح أكثر من كونه طبقة جامدة أو طريقًا مفروضًا ومستقرًا، له الفضل فى تحديد المستويات وأصناف التحليل:

(أ) علم الأسلوب

١- الحبكة

٢- فن المسرح

٣- الفعل

٤- المعنى

يجب ألا نفصل بحزم المستويات وإغلاق الخانات تفسيريًا: ويتم توفير ممرات بينهم. وعلى سبيل المثال، التيمات (فى١) مازالت تابعة للنصية (A)، وللموسيقى وخامة الكلمات، ولا يأخذون معناهم إلا إذا تم تثبيته فى الشكل الدرامى (فى ٢ و ٣) وإلا إذا تم إشكالهم من خلال قضية (فى٤) أما بالنسبة للممثلين (فى٣)،

فهم متأرجحين بين تأثيرات الشخصية، حساسين فى التحليل الدرامى فى ٢ والقوى المخبأة فى الدراما، مخططة فى الشكل الأيديولوجى لكى و يستخدم هذا الشكل بطريقة حية ومنتجة، يجب إذن وضع علامات مستعرضة بين المستويات وإيجاد أدوات ومفاهيم تساعد على هذه المهمة. إن مفهوم البلاغة "الشكل" يعمل مثلا كمرشد من مستوى إلى آخر.

(A) إن أشكال الأسلوب ترتب النص وفق استعاراته، وصوره، وتجتهد فى التقسيم ومسرحة موقف المنطوق (B).

١- إن الصور التوقيعية.

«باليه الكلمات»، حركة الجرى هنا وهناك، العدوات والغدوات، الخطوات، حبكات (بارت، ١٩٧٧ : ٧ Barthes) مكونة فى شبكات، فى لازمات، فى طرق حكى.

٢- الأشكال النصية

(فينافر Vinaver) هى أشكال المبارزة الكلامية والدرامية للشخصيات فى أزمة. حتى الزمان والمكان، عندما يظهران أن على أشكال مجردة ومجسدة فى آن واحد.

٣- الشكل.

بمعنى اللغة الألمانية Die Ligur، الذى يشير إلى الشخصية والظل، نجد فيه الفعل والممثل، يعنى الأفعال والصفات بمعنى أرسطوط Aristote: مركز خاوى، ولكن عصبى حيث يتم مزج الحدوتة بالصفات.

٤- الشكل كعمل للحلم أو الأيديولوجيا.

يعنى التصورية Darstellakeit) والمسخ Entstellung) والتصورى بالمعنى الذى يراه Lyotard (١٩٧١)، وصورة دولوز Deleuze.

إن علاقات الربط هى أيضًا التى تنسج بين العالم الخيالى (عمود اليسار) وعالم المرجع (عمود اليمين). إن البلاغة الخاصة بالخطاب الاجتماعى واللاشعور ترتبط بعالمنا، خصوصًا من خلال الإيمان، الوضوح، التعرف على الذات، التأثير المحدث على القارىء. بالنسبة للنص الدرامى، فإن عالم المرجع الخاص بالقارىء مكون من استعمال المتحدثين، لقواهم النفسية والاجتماعية من خلال عملية القراءة. إن الاستحواذ على الخيال. عن طريق الاستجواب المشروع للقارىء، هو استرجاع هذا القارىء إلينا، هو وضعه العملى فى المضمون المجسد لموقف المنطوق.

إن التعاون النصى يجبر القارىء على اختيار طريقة للمعنى، وتحديد الخانة، وبالتالى درجة التجرد التى تبدأ بها المشوار وكيفية السير فيه.

إن الطريق الكلاسيكى، وهو الخاص بفن المسرح، سيكون أن تنزل فى كل مرة طابقًا من النصية إلى الأيديولوجية، ثم الصعود تدريجيًا مع تصحيح النتائج المجردة التى تم الحصول عليها مع خطاب السطح والنصية.

الطريق المعاصر، على العكس، هو ذاتى وغير محقق، بدلاً من البدء بإنتظام وكلاسيكيًا بالتيمات (١) والأشكال الدرامية (٢)، المرتبطة جدًا بالتصوير ومفهوم

الشخصية السيكولوجية، سيبدأ الطريق المعاصر غالبًا من وصف موقف المنطوق (خصوصًا لمحاولة إيقاعية)، ثم يذهب إلى الخانة الأيديولوجية، تاركًا جانبًا البحث عن الحبكة والشخصية، القصة والفعل. سنلاحظ ذلك فى تحليلات المسرحية: النص الدرامى المعاصر يعرف غالبًا طريقًا للاختيارات الصدفوية، وينسب كل إدعاء لتحليل إجمالى، ويبعث إلى ما لا نهاية القراءة والشرح عن طريق منطوق النص.

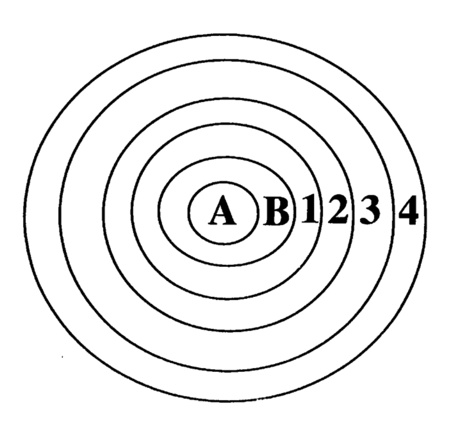
يبقى أن نعرف إذا كانت الكتابة الدرامية المعاصرة تستخدم بالأفضلية عددًا ما من الدوائر النموذجية بين إلحاحات التعاون وإذا كان فى الإمكان محاولة نمطية كتابات بدءًا من هذه الدوائر.

لكى نعود إلى افتراضية (فينافر Vinaver)، تماثل بين السطح وفن المسرح، سندرس إذا كانت الكتابة لا تولد من صلة جديدة، وكثيرًا ما تكون متأزمة بين نصية السطح والفن المسرحى العميق. بالنسبة للمسرحيات المعاصرة، النصية هى «النتاج الذائب» للفن المسرحى: فهى تخلط وتطرد الأنماط الكلاسيكية للشخصية والحدث والمعنى.

ولكن ما الذى يميز بالضبط العمل الكلاسيكى والنص المعاصر، نص الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وكيف يتم تكييف رسمنا للتعاون على تحليل المسرحيات؟ فلنقدم تحقيقًا بسيطًا: بفعل المسافة الزمنية، والفارق التاريخي والأيديولوجى مع عصرنا، فإن العمل الكلاسيكى يفرض علينا اختياراته

الدرامية ودائرته المنظمة من إلحاح إلى آخر، بالعكس، القرب الزمنى للنص المعاصر، مباشرتية الأيديولوجيات التى نجدها، تدفع القارىء لكى يغامر بكل شىء وتجريب لكل شىء، حيث إن كل سير مقبول، إذا كان يساعد فى بسط النص و يفاجىء القارىء. المجرى المعاصر سيكون إذن سريعًا، غير مكتمل، لا معنى له لأنه لم يعد له مهمة الشرح أو الإقناع. إن قراءة النص المعاصر قد تغير معناها، حيث إنه لم يعد مطلوب أن يحقق مجريًا كاملاً، لأنه محدد مقدمًا. يجب على قراءة النص أن تحدد، بصفة اختيارية، بشكل محدد له أن يعمل على تلاقى مجموعات مختلفة شبه مستقلة (خطابية، سردية، فعلية، أيديولوجية)، بدلاً من ربطها بعضها ببعض والمرور بها بانتظام.

هذا يدفعنا إلى تعديل تقديم الشكل، لكى نتجنب الإحساس الطبقى وازدواجية السطح والعمق. إن وضع المستويات كدوائر متراكزة ستكون أكثر قربًا من ترصيع الإلحاحات وواقع التبادلات بالفعل كل مستوى موجود ومحاط بالمستوى التالى، المرور من مستوى إلى آخر. يتم كسلسلة من موجات صدامية تبعدنا أكثر وأكثر من الهوية والمادية النصية.


A
B
1
2
3
4

فى المركز، النصية (A) محاطة بوضعها المنطوق (B) الخطاب والتيمات (١) داخل القصة التى تروى، الحدوتة فى ٢، وهذه الحدوتة تتم قراءتها بسلسلة من الأفعال والأحداث (٣)، وهم أنفسهم موجودون فى بحر بلا شواطئ خاص باللاشعور والأيديولوجية (٤).

يتم تعريف الكتابة كمجموع النصية المسرحية (A et B) والفن المسرحى (١،٢،٣،٤) من (A)-(B) إلى ٤، يتم المرور من المرئى إلى اللامرئى، من الأثر إلى اللا أثر.

الحدوتة (٢) موجودة فى قلب الفن المسرحى، بين الحبكة والفعل، ١و٢، الربط بين الحبكة والحدوتة تكوّن تجمعها بين قصة عامة وحِكمية.

٢و٣، الربط بين الحدوتة والفعل يوجد حيث يترجم السرد إلى سلسلة أفعال. فى ٤، تسبح - بلا تثبيت - كل القضايا والافتراضيات على اللاشعور واجتماعية النص. هذه الأفكار العائمة تدّون أحيانًا فى أحداث، أفعال (٣)، قوى فاعلة، مسلسلة فى حدوتة (٢)، يمكن رصدها مباشرة فى النص على شكل حبكة خطية، بتيماتها، وأجزاء خطابها (١)، المادية النصية (A). فى تحليل المسرحيات، يراعى التفرقة، لكل خانة بين الأدوات المستخدمة، وفق تاريخية العمل والقراءة.

إن تحليل الأعمال، وخصوصًا المسرحيات الأكثر حداثة، يجب أن يظهر إذا كانت أنواع التحليل كلها ضرورية وكافية أو إذا كان من المناسب حذف أو - على العكس - اختراع أدوات أخرى.

البرنامج المقدم طموح، ويتوقع كل التساؤلات الممكنة، ولكن يمكن للكتابة المعاصرة أن تستغنى عن بعض مظاهرها، وتقترح أخرى وتحدد دائرة غير مسبوقة بين هذه الإلحاحات. من المحتمل أيضًا أن النصوص المعاصرة ستكون غير مقروءة بصفة خاصة إذا لم يتم تصور موقف المنطوق وتجربة مشهدية تدخل بداخلها النصوص، ويعنى ذلك أن يتعامل معها القارىء ويحملها ويقوم بتوجيهها. وهذا يعنى إن هذا النموذج العام المقترح هنا، يجب أن يطبق مع الوضع فى الإعتبار الظروف التاريخية للخطة، خصوصًا بالنسبة لشروط اللعبة والانتظارات الايديولوجية والشرعية للمتفرج (تجاربهم فى القراءة).

يبقى أن نحدد إذا كان كل نمط مسرحية معاصرة يطابق دائرة محددة، مع أولوياتها وسقطاتها، والتأكد من أن النظرية الأكثر اتساعًا فى أفقها قادرة على التعرف على الثراء الكبير للنصوص المسرحية الحالية[1].

(١) أنظر المراجع فى آخر الكتاب (المترجم).



الفصل الثاني

ناتالى ساروت

Pour un oui ou pour un لأتفه الأسباب

أونخر الكلمات فى أعماق النفس

إن الصدفة التى جعلتنا نبدأ هذا الاستحضار عن الفن المسرحى خلال العشرين عامًا الماضية بمسرحية «من أجل نعم أو لا» قد أحسنت. تشغل ناتالى ساروت - حتى لو كان المسرح ليس الأساس فى إنتاجها الغزير - مكانة متميزة فى الإنتاج المسرحى، وتسمح لنا بتقييم حجم الفارق مع تجارب مسرحية معاصرة أخرى. هى تكوّن أيضًا الوقفة الجوهرية بين مسرح العبث، المسرح اليومى والفنون المسرحية التى نتناولها هنا، من فينافر Vinaver وكولتاس Koltes وحتى نوفارينا Novarina، لاجارس Lagarce وكورمان Cormann، اللحظة التى تأخذ الكتابات المسرحية الجديدة طرقًا أخرى تمامًا، وفق خط سير وتعددية عظيمتين.

تعتبر ناتالى سروت من آخر الكتاب الذين يوزعون أنفسهم بين الروايات والمسرحيات، بينما يخصص بقية الكتاب فى دراستنا إنتاجهم بالكامل تقريبًا فى الفن المسرحى. لا يمكن معها فصل الأعمال المسرحية عن الإنتاج الروائى والدراسات النظرية.

إذا كنا - طبقًا لخطتنا - قد اخترنا أن نكتفى بعمل واحد، هذا لأن هذه المسرحية، الأكثر تقديمًا فى المسرح الساروتى، تدعو إلى التفكير بصورة أفضل من غيرها عن قدرات اللغة فى فن مسرحى غير تخلقى يرعاه الخداع المرجعى. تعتبر هذه المسرحية الأكثر توفيقًا فى إظهار أفكار المؤلفة عن الانتحاءات، والتى قُدمت منذ عام ١٩٣٩ . لقد تم تقديمها فى ديسمبر عام ١٩٨١ كتمثيلية إذاعية، ثم ظهرت فى عام ١٩٨٢، ولم تقدم إلا عام ١٩٨٦ باللغة الفرنسية. هذه المسرحية هى سادس مسرحية للمؤلفة، وهى نتاج تفكير خمسين عامًا فى كل هذه المسائل. هذا للتأكد على أهميتها فى التفكير فى الفن المسرحى فى نهاية القرن العشرين، بالإضافة إلى صفاتها الواضحة.

ومع ذلك، فإن هذا العمل ليس مسرحية ذات قضية تصور أفكارًا علمية عن اللغة، الانتحاءات أو الاتصال. فهى تملك سرها وجمالياتها الخاصة، فهى لا تصور أية نظرية، هى تجبر القارىء على الانتباه، وتقرير إذا كان يريد قراءتها كمسرحية سيكولوجية عن الصداقة أو لوجود دراما[1] حيث تلعب اللغة دور المفّجر.

تعتبر كل مسرحية مقابلة فى متاهة، وهذه المسرحية أكثر من غيرها حيث إنها تدعونا إلى استقبال هذا المسرح كمدخل أولي فى مشوار نقدى ونظرى يتسم بتعرج مدهش.

١- مصطلح Nathalie Sarraute فى كتابه Arnan drykner Paris, Seuil,1991.

١ - خط سير: حبكة، حكاية وأبطال القوة الفاعلة

بالنسبة لمسرحية بهذا القصر، يكون من الأفضل أن تتم قراءة خطية تأخذ من شرح نص لفقرة قصيرة جدًا، كما تأخذ من المدخل المصطنع الشمولى. ستشير هذه القراءة إلى الأدوات النظرية القليلة الضرورية للدراسة العامة المقبلة، مع الحرص على تسلسل الأحداث وتسلسل الأفكار الرئيسية. المسرحية عبارة عن ديالوج مكون من ردود قصيرة بين رجلين، H1 و H2. لا يقطع الديالوج أية إشارة عن تغيير المشهد أو تجزئة الحبكة، باستثناء ذكر أربع لحظات صمت (صـ١٥٠٥، صـ١٥١٤).

إذن على القارىء - وربما على الممثل - إن يرصد لحظات الانتقال التى يتم فيها المرور بهدوء من حركة إلى أخرى. التجزئة هنا - أكثر من أى مكان آخر - اختيارية نسبيًا، أو لنقل ذلك بصورة أكثر إيجابية، هى تكّون تقطيعًا مشهديًا وسلسلة اقتراحات تمثيل موجهة للممثلين. ويتم التمييز بين ما يقرب من عشر لحظات (أو حركات) هى أيضًا أجزاء بين «حادثين» للغة.

١- الحركة الأولى: من البداية حتى "... أنا أيضًا، تخيل!" (صـ١٤٩٨): يأتى H 1 لزيارة صديقه H 2 ويقود الاستجواب، هو يريد أن يعرف لماذا ابتعد H2 متحفظًا، ثم ينطلق صـ١٤٩٨، ثم يكشف نفسه فى النهاية: هو أيضًا حزين. هذا هو الحدث الأول للغة: الآخر يتحدث بالرغم عنه.

٢- من "أترى..." صـ١٤٩٨ حتى "هذا جيد..." صـ١٤٩٩: H 1 يواصل الضغط على H2 الذى يؤكد بدوره «ليس شيئًا مهمًا» وإن «الموضوع مجرد كلمات»

(صـ١٤٩٨)، قبل أن يعترف أنه توقف "من أجل ذلك"...، من تعليق بين «هذا جيد»... و «هذا» (صـ١٤٩٩).

٣- من "هذا ليس صحيحًا"... (صـ ١٤٩٩ إلى «هل تدرك ذلك؟» صـ ١٥٠٠):
هذا التعليق بين كلمتين هو ماجعلة بالفعل يترك كل شيء ولكنه لم يحصل على التصريح الرسمى من القضاة حتى أنه قد أُدين لأنه «هومن يترك كل شيء من أجل نعم أو من أجل لا، حيث أن العالم الخارجى لا يقبل إن ننفصل عن المجتمع لمثل هذه الشكاوى.

ب) من «الآن أتذكر...» (صـ١٥٠٠إلى «الحالة كانت تبدو لى واضحة» (صـ ١٥٠١): يتذكر الصديقان ظروف الانفصال والأسباب العميقة للاحتقار المفترض من H 1 لـ H 2 عتاب H 1 إلى H 2 يزداد، كما تظهر بوضوح عقدة تجاه نجاح صديقه.

ج) من "هل تريد أن أقول لك؟ صـ ١٥٠١ إلى «سأنادى عليهم» (صـ ١٥٠٢):
H 1 يضع اسمًا على هذه النبرة الفاترة: كان تعالى.

هو يرفض أن يتحمل مسئولية ذلك، مسببًا حدثًا جديدًا عندما يتهم صديقه أن يكون «هذا أو ذاك» H2 يمنعه من يعرف مسبقًا ما هو فعلاً ما يمكن تعريفه.

٤- من «هكذا... أقدم لك...» (صـ١٥٠٢) حتى «اتركنا، سأتولى الأمر» (صـ١٥٠٥): يستفسر H 2 جيرانه عن التعالى عمومًا، ولكنهم لايفهمون معركة الأصدقاء وأسلوبهم ("هامش"، "قصيدة فئران"). يشكو H 2 من أنه قد تم

حصاره من موقف صديقه المتعالى. رعونته وتهيجه يحرجان الجيران الذين ينسحبون من المحكمة عندما يجدونه متوترًا ومتهورًا. هذا الجزء يعتبر محور المسرحية، لأنه يفهم أن الخناقة لا أساس موضوعى لها وأن كل واحد منهما لن يستطيع أن يثبت صحة موقفه.

٥- من «إذن أنت تظن...» (١٥٠٥) إلى «من المستحسن أن أذهب...» (صـ١٥٠٨): يؤكد الرجلان وجهة نظرهما ويوجة كل واحد منهما للآخر العتاب. يتهم H 1 H2 بعرض سعادته الشخصية وعدم الاعتقاد إلا فى القيم المعروفة، أما هو فهو بعيد... خارج... (صـ١٥٠٨) لا يرى H 1 فى رد فعل صديقه القديم سوى الغيرة، ويهدد بالرحيل حيث قد تأثر بكل هذه الاتهامات. هذا الجزء يؤكد قمة الضغط المسرحى ونقطة التحول للفعل: فى الوقت الحالى يتأكد الرجلان أن أى اتفاق بينهما مستحيل.

٦- من «سامحنى...» صـ ١٥٠٨ إلى «لم أفكر فى فيرلين Verlaine. (صـ١٥١٠): يعتذر H 2 أنه قال «أكثر مما نتوقع». صـ١٥٠٨ وينطلق فى مناجاة عن المكان «كريه» الذى يعيش فيه، مستخدمًا للأسف كلمات فيرلين Verlaine «الحياة هنا» دون أن يذكرها فعلاً. هذه الاستعارة غير المؤكدة تعطى الفرصة لـ H 1 لرد الهجوم بإثباته لـ H 2 أنه يستخدم هو أيضًا أفكارًا عامة، بينما يدعى أنه «بعيدًا... خارج...» صـ ١٥٠٩ .

٧ - من "حسن فلنفترض" (١٥١٠) إلى «إنه أنت أو أنا» صـ١٥١١: المشادة تزداد عندما يفقد H 1 من جديد الميزة باستخدامه لكلمات «شعرى» و «شعر»،

إذن مع مسافة محتقرة وسخرية سهلة. يتذكر الاثنان ذكرياتهما مع عتاب الآخر لاستخدام كلمات سب. تصبح الاتهامات أكثر حدوثا وأكثر حدة.

٨ – من «أنت تبالغ» (صـ ١٥١١) حتى «نعم، أننى أرى (صـ ١٥١٤): تحفر الهوة بين الفريقين النقيضين، وتصبح المواقف أكثر عنفًا من جانب فريق H 1، وهو فريق الغانمين، أشخاص واثقين من أنفسهم، مستقرين وفى الجانب الآخر H 2، فريق الشعراء، غير المستقرين، الفاشلون إلى الأبد. كل واحد يعترف بعدم قدرته للعيش لدى الآخر، فى المكان المتقلب الخاص بـ H 2 أو فى المبنى «مغلق من كل اتجاه» (صـ ١٥١٤) الخاص بـ H 1.

فى نفس الوقت، يلاحظ أن كل منهما يصل إلى عكس موقفه فى البداية: H 2 يجد الكلمات (سأتكلم... فى الجانب الآخر، يوجد الفاشلون) (صـ ١٥١٢) و H 1 يسلك سلوك الشاعر.

٩– من «ما الفائدة من الانفعال؟» (صـ ١٥١٤) إلى النهاية: عدم التوافق يعمل بشكل متناقض فى تقريبهم (٢٩). وتتحدد النهاية فى ثلاثة أوقات، مفصولة بالصمت هذه المرة، H 1 هو الذى يفكر فى طلب جديد رسمى للانفصال و H 2 هو الذى يقنعه بذلك، لأنهما سيكونا بدون «أى تردد: هما مرفوضان» (صـ ١٥١٥)، متهمان بالانفصال من أجل نعم و من أجل لا (٩ب) (صـ ١٥١٥). بين النعم واللا، من الصعب الاختيار، ولكن الجدل يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، لأن أحدهما H 1، يقول نعم للمجتمع والنظام، بينما يكرر H 2 رفضه للالتزام (٩ جـ).

إذن هذا باختصار هو تطور المسرحية والمراحل المختلفة للحبكة توصلنا هذه المراحل خطوة بخطوة إلى إثبات نهائى، مختلف تمامًا: المعارضة أساسية، المشاجرة حتمية، المسرحية تعتبر ميكانيكية أوتوماتيكية يمكن تركيبها وستنتج نفس التأثيرات. بالطبع الدورات النهائية لا تحل أى شىء، ولكنها توضح المراكز، إيجابية أو سلبية، فى مواجهة الجدل. يجب علينا أن نتأكد لمعرفة إذا كان H 2 و H 1 يمثلان مركزين غير متصالحين (نسخة سيكومسرحية) أو إذا كانا وجهين لتناقض فى داخل شخص واحد (نسخة الكلمة المسرحية) فلنبدأ ببعض الملاحظات العامة على الحبكة، القصة، الأبطال والقضايا.

الحبكة ليست «مرئية» بصورة كافية: لا شىء يحدث من الخارج لا تؤثر المناقشة بالمرة على العالم الخارجى، وهو ليس موجودًا، إذا استثنينا فقرة الجيران. وبالعكس، تطور المواقع الخاصة بكل بطل، وضع التناقضات والمعنى العميق للقصة يظهر جليًا أكثر فأكثر خلال القراءة. القصة - تقريبًا منسوخة على الحبكة - تلخص فى أربعة مراحل منطقية:

١- اعتراضات من H 2 إلى H 1 بخصوص نبرة (مقاطع ٣،٢،١)

٢- وساطة مستحيلة من الآخرين (٤).

٣- سؤ تصرف من H 2 (الحياة هنا) وتحول (٧،٦،٥)

٤- مباراة نهائية فاشلة (٩،٨).

القصة النهائية هى أن H 1 , H 2 ينطلقان فى «معركة شرسة، حتى الموت»، وأنهما ينتميان إلى «فريقين متنازعين» (صـ١٥١١). هذان الفريقان هما على الأصح مفاهيم ومواقف عكسية، تمثلهم شخصيتان مختلفتان، يستطيعان «فى الواقع» أن يتواجدا فى شخص واحد فقط. الموضوع ليس واضحا يمكن التعبير عنه فى مونولوج، أو مدخل.

إنه على الأصح لعبة مليئة بالدعابة (وليس تراجيديا شديدة!) يصطاد فيها المتحدثون بلا توقف بعضهما البعض، وأن يغلق كل واحد منهم الآخر فى «مصيدة فئران» الخاصة باللغة. (صـ١٥٠٤).

الأبطال متضادون بوضوح، وهم «مبسطين» ماذا يمثلون بالتحديد؟

H 2	H 1
- يجد صعوبة فى التسمية، والتصنيف	- هو من الذين يضعون أسماء على كل شىء صفحة ١٥١٢ .
- يعيش فى عالم الشعر والانطباعات	- هو من الذين يقاتلون صفحة ١٥١٢
- يعيش منعزلاً صفحة ١٥٠٨	- يعيش حياة مريحة، مستقرة، عامة
- يرفض أن يُسترد	- يريد استرداد المظاهر الخفية للشعر
- هو فاشل يعيش بالتقتير	- له حياة اجتماعية وعائلية ممتازة
- يعيش فى عالم متقلب غير متماسك	- يحتاج إلى التواجد فى منزله حيث كل شىء مستقر.

هذه المواجهة فى مجملها كلاسيكية، بين رجل عام وشخص حميمى، بين من يعيش فى القرن ومن يعيش خارجه، بين من يقبل المجتمع ومن يرفضه من أجل حياة داخلية ثرية، حياة فنان فقير وغير معروف. تكمن حداثة المسرحية فى مواجهة مسرحية لهذين الاتجاهين مع إظهار كيف أن كل عالم يتطلع أيضًا إلى امتلاك العالم الآخر. يريد H 1 أن يخترق سر صديقه، أن يتأقلم مع العالم الاجتماعى الخارجى، بوضع قليل من النظام في عالمه الداخلى. ولكن لا الحياة الاجتماعية السطحية ولا الانعزال عن العالم ممكنين ويشعران بالرضا، بالعكس هما – وهذا هو الدرس المستخلص من المعركة – متكاملان مثل النعم واللا، مثل كفتى الميزان، أو جزئى الدّوارة.

إذن من الأفضل التحدث، بالنسبة للأبطال، عن «تداخل الشخصيات» اللغوية، وعن علاقة مجردة بين قطبين خياليين وليس وحدة نفسية فردية أو نمطًا اجتماعيًا. ليس للشخصين المتداخلين أى حافز، أونية أو هدف أو أعمال جسدية مجسدة، حيث إنهما محرومان من الهوية الشخصية والاجتماعية. ومن أى ملامح نفسية أو اجتماعية. بعيدًا عن أى أثر للواقع، هما يتميزان فقط ببحث تجرد: خطوط قوى واضحة، تأثيرات سيماترية، إيقاعات كلامية منتظمة. إذن هما أشخاص لغة مقدمين فقط وفق اتفاق مسرحى ولا يملكون أى وجود تخلقى فى عالم خيالى. هما ركيزة اللغة، القناة وواقية الصواعق اللاتى تمر بهم الحركات المؤثرة. «شخصيات غير معروفة، مرئية بصعوبة، تستخدم فقط كركيزة، عن طريق هذه الحركات التى يقوم بها كل الناس ويمكنهم فى كل لحظة أن تظهر عند أى شخص» (صفحة ١٥٥٤).

وبدلاً من تجسيد حالة نفسية أو شخص اجتماعى، تقوم الشخصيات المتداخلة بتدريج الكلمة بينهم، تمر الكلمة بواسطتهم. ولهذا سيهتم التحليل المقترح ليس على الشخصيات، بل على كلماتهم، لأنه كما تقول ناتالى ساروت Nothalie Sarraute: «كلما زاد اهتمامنا بالشخصيات نفسها، كلما نقص اهتمامنا بالكلمات: «هذا حسن...»، وبما تضمنه [1].

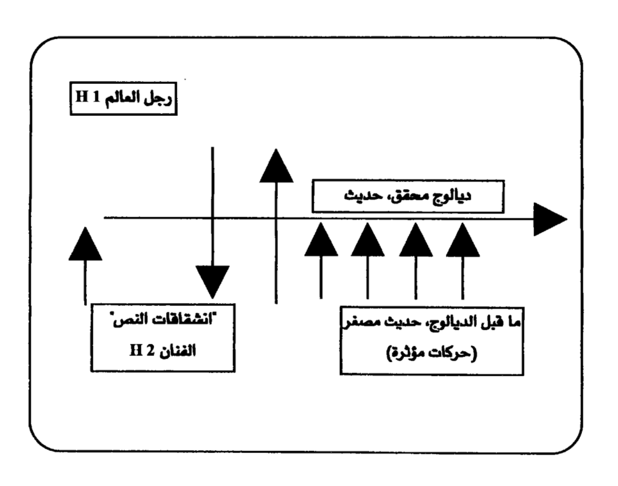
٢- كلمات وانتحاءات

فلنتبع هذه النصيحة الصائبة لنتالى ساروت Nothalie Sarraute ونهتم بالكلمات: نواجه النص الخطابى والمنطوق للمسرحية مع أفكار المؤلف على الحركات المؤثرة مع اقتراح شكل لمختلف الإلحاحات:

---

(١) ناتالى ساروت - سيمون بن موسى: "ناتالى ساروت، من أنت؟"، Lyon La manuca cture، ١٩٨٧ .

المترجم: Tropismes: انتحاءات


رجل العالم H 1
ديالوج محقق، حديث
"انشقاقات النص"
الفنان H 2
ما قبل الديالوج، حديث مصغر
(حركات مؤثرة)

انتحاءات (حركات مؤثرة)

يرجع مفهوم ساروت عن الحركات المؤثرة إلى الثلاثينيات. وقد عرضت المؤلفة هذا المفهوم منذ عام ١٩٣٢ ونشرته Tropismes فى عام ١٩٣٩ . وقد داومت على شرحه وتحديده فى رواياتها وفى مقالاتها النظرية التى ظهرت فى عام ١٩٦٥ فى L'ére du soupcon وقد قامت بتطبيقة على أفكارها عن المسرح فى «القفاز المقلوب» Le Gant retourné عام ١٩٧٥ (صفحة ١٧٠٧ - ١٧١٣).

طبقًا لأبسط تعريف، الحركات المؤثرة هى «انطباعات تصدرها بعض الحركات، بعض الأفعال الداخلية». هى «تحركات لا يمكن تعريفها، تنزلق بسرعة كبيرة إلى حدود ضميرنا، هى أصل حركاتنا، كلماتنا، مشاعر تعترينا، نظن أننا نشعر بها ويمكن تعريفها». (ص ١١٥٣). تحدد المؤلفة أن هذه الحركات ليست تحت سيطرة الإرادة ويتم إصدارها بواسطة تأثير خارجى، والكلمة، ووجود الآخر أو وجود أشياء خارجية[1].

فى الأعمال المؤلفة الأخرى، تأخذ الحركات المؤثرة معنى شبه بيولوجى، وهكذا نقرأ فى بداية Tropismes: «كان يبدو عليهم أنهم تفجروا من كل مكان، يبزغون من رطوبة الهواء، كانوا ينسابون بهدوء كما لو كانوا نضحوا من الحوائط، من الأشجار المقلمة، من الأرائك، من الأرصفة القذرة، ومن الميادين صفحة ٣ , فى المسرحية يتولى حيوان الخلد الصغير مسئولية اقتراح التحرك غير المعروف

(١) نقلاً عن Natholie Sarroute: Arnoud Rykner، (صفحة ١٧٨).

والمقلق للحركات المؤثرة انطلاقًا من إحساس H 2 للانطلاق فى مجال اللغة المنظمة لـ H 1: «إنه شىء غير معروف، ربما يكون به تهديد، يحدث هنا، فى مكان ما على جانب، فى الظلام... حيوان الخلد يحفر تحت البخيل المعتنى به حيث يتعاركون»... (صفحة ١٥١٢). فى الواقع كما تؤكد ساروت Sarraut فى «القفاز المقلوب» le Gant retourné، نصها النظرى الوحيد الذى يهتم بالمسرح. الحركات المؤثرة هى «تحركات داخلية دقيقة تنزلق بسرعة كبيرة إلى حافة ضميرنا، تحركات ليست (عكس ما قيل) كما تظهر فى البداية: انبساط رخو، تحركات غير محددة، بل كما أظهرها فى كتبى: تحركات محددة، درامات صغيرة تتطور وفق إيقاع ما، ميكانيكية مكونة بدقة حيث تتداخل التروس الواحدة فى الأخرى (صفحة ١٧٠٧).

فى المسرح، كل شىء حوار، الحديث المصغر أصبح حديثًا، الصور، الأحاسيس، الخلجات، الإيقاعات تدافعت نحو أبواب الضمير، ثم تنتشر فيه. كما لو كان القفار قد تم قلبه وأصبح داخله خارجه: «وأخذت الشخصيات تتكلم بحديث لا يقال عادة. ترك الحوار السطح، ونزل وتطور على مستوى التحركات الداخلية التى تكون أساس رواياتى. واستقر فى مستوى ما قبل الحوار. (صفحة ١٧٠٨).

يصور الشكل السابق الصلات بين الأبطال H 2 , H 1 والحاجات تكوين الديالوج فى آن واحد، ويضع المعطيات الجديدة للحركات المؤثرة فى الجهاز المسرحى، والتي أصبحت مسرحية «من أجل نعم أو لا» «الدفاع والتصوير.

يمثل H 1 , H2 اتجاهين متضادين H 2 الفنان يريد أن يبقى فيما قبل الديالوج، غير المحدد، ولكنه يشعر أنه مشدود من H 1 نحو المعتاد والتعبير بالكلام. H 1 رجل المجتمع يذهب إلى H 2 لكى يشرح بعد صديقه، ولكن أيضًا لكى يراقبه، ويعيده إلى حياة اجتماعية «عادية». المرور من مستوى إلى آخر يتم من خلال «الانشقاقات» الدقيقة لسطح النص، حيث تكون «القشرة الخارجية للمعلوم والمرئى مثقوبة فى نقطة صغيرة للغاية» صفحة ١٧١٠ .

ديالوج المسرحية يضع مبدئين متضادين فى مواجهة، تحملهما شخصيتان مختلفتان: الرغبة فى التسمية، فى تصنيف، فى إيجاد أشكال تدعو للاطمئنان بالنسبة لـ H 1. وبالنسبة لـ H 2 الرغبة فى البقاء فى الشعور، فيما قبل الكلام، الحركة المؤثرة للتحركات الداخلية. وبذلك، يقوم الإلحاحان بحالة تبديل سيجد H 1 العاقل H 2 المُهمش فى ملعبه، لكى يعيده إليه، ولكن أيضًا لكى يتعرف بصورة أفضل عالمه الذى ينتهى إلى التأثر به. على العكس، H 2 الحساس، بمجرد اعترافه بسبب بعده، يتجه إلى ملعب خصمه، ويلغى نهائيًا فكرة طلب الفراق. بالرغم عن اختلافهما المؤكد، فإن كل واحد يتطلع إلى أن يُصبح الآخر. نتيجة مقابلتهما أو على الأصح تبديلهما، يقرأ على سطح النص، فى الحد المشترك بين الشعور والكلمة، فى الانشقاقات الدقيقة للنصية. فى هذه المناطق متناهية الصغر وغير المحسوسة، يحاول الشعور النقى أن يعبر عن ذاته بكلمات، والكلمة تحاول أن تجد الأحاسيس التى سببتها. على حافة هذه الانشقاقات هذا الجرح، الإحساس يصبح لغة واللغة تصبح إحساسًا.

فى النبـرة، فى هذا الجـرح للغـة، تسكن أهم حـركـة مؤثرة للمسـرحيـة، هذا الفارق وهذه نبـرة الصوت، هنا يصبح الإحساس معنى والمتحدثان يلتقيان لحظة، مـا قبل الحوار والحـوار نفسـه، الإحسـاس والكلمـة يتـلامسـان، تنطلق الكتـابة المسرحية من هذه الشرارة .

الكلمة الدرامية

ساروت جاءتها فكرة مسرحة هذه الوظيفة للإحساس والكلمة عندما تخيلت مقـابلة صـديقـين، أبعدتهـمـا الحيـاة، ولكنهـمـا يرغبـان فى الاقتـراب، ولكن هذا المستوى التصورى، حدوتة خلاف بين صديقين ما هى فى الواقع إلا مظهر لطيف لمناقشة مسألة ظهور الديالوج بدءًا من الحركات المؤثرة ما قبل الديالوج، لكى يتم اقتراح حدوته، كلمة درامية، تشيـر إلى لغة أخرى، كلمة درامية تعكس ميكانيكية اللغة فى صور ديناميكية ومسرحيـة. فى هذه الكلمة الدراميـة، كل تقدم يأتى من الديالوج، من اللعب البـارع على الكلمـات وليس من أعـمـال خـارجيـة. فلنلخص للمرة الأخيرة حدوتة هذه الكلمة الدرامية: قطب اللغة (H 1) يريد الاقتراب من قطب الإحسـاس (H 2). ولكن عند تقـوم اللغـة المنطوقـة بتسـمـيـة الصـمت، هـى تصنف كل شىء وتعمل على هروب الإحسـاس. معركـة تأثيـرات ذات مـخـرج غيـر مضـمـون، تضع الإلحـاحـان فى مـواجـهـة، وهـمـا تكمُنان فى مـعـسكرين يتـزايد بعدهـمـا: الواقع مـعروف إلى درجة كبيـرة والشعـرى غيـر واضـح. لا يمكن للقطبين أن يتـواجـدا الواحـد دون الآخـر: لا اتصـال بدون كلمـات، ولكن بما تفـيـد الكلمـات إذا كانت منفصلة عن جذورها، من الأحاسيس ومن تحركات العالم؟

تتجه هذه الكلمة الدرامية بطبيعتها إلى التجرد: التجرد الخاص بكل فلسفة للغة. لا وجود للتصور فى هذا البحث عن اللغويات العامة H 1 , H 2 هما ضميران لغويان نقيان، هما فكران جميلان فى التقليد الكلاسيكى الفرنسى النقى، هما رجلان بلا صفات وليسا شخصين اجتماعيين تربطهما قصة مشتركة. وعلينا، نحن فقط أن نعكس عليهما تقديرات على محيطهما الثقافى بقدر ضئيل، أن نرى فيهما، على سبيل المثال، خنثيين أحمقين يستخدمان جملاً جاهزة من الخطاب الغرامى، لأن النص لا يحدد أى شىء.

الكلمة الدرامية ليست تراجيديا كلاسيكية مجردة تنتهى بمواجهة لا يمكن إصلاحها، «معركة شرسة» أو «معركة حتى الموت» (صفحة ١٥١١). هى بالأحرى معركة ضد النفس وانقلاب كوميدى أصبح ممكنًا بواسطة الشكل السخرى للمسرحية: كل واحد يخدع نفسه على نفسه، والقارىء أيضًا، طالما لم يمسك ميكانيكية السخرية للمسرحية كثيرًا ما يتطابق مع أحد الشخصين ويظن أنه مضطر لاختيار معسكره. فى الواقع هو لم يفهم أن الشخصية ما هى إلا ميكانيكية شكلية، أداة للحركة المؤثرة، وأنه قابل للتبادل حيث إنه اعتباطى واصطلاحى.

فلنقرأ المسرحية ككلمة درامية أو مسرحية سيكولوجية من الحى اللاتينى. على كل حال لابد من تحديد الانشقاقات الخاصة بالديالوج، وتحديد المصدر والوظيفة، وخصوصًا فحص مادته النصية.

٣- تصدعات الحوار

النظرة الأولى لا تظهر أى شرخ! الديالوج، السلس جدًا، هو نسيج متواصل من أجل الجمل القصيرة والمترابطة. على العكس، نقاط الوقوف كثيرة بعد كل جملة، وتسهل المرور المستمر من متحدث إلى آخر. يستمر الديالوج بلا عناء مثل أى حديث عادى، بينما تهتم دراسة الموضوعات ببحث قهرى للصمت، والنبرات وقضايا النية، ويتناول أشياء عادة يتم الصمت عنها، أشياء لا قيمة لها كما فى التقليد الأمثل للكلام المصطنع ومن هنا ينشأ تضاد ساخر بين موضوع غريب وشكل معتاد.

كما لو كانوا يتحاورون بالانطباعات الشعرية لـ H 2 مع النبرة النثرية لـ H 1. وبفضل الجهاز المسرحى، ندخل فعلاً فى التحركات الداخلية لما قبل الديالوج الروائى.

إن تحليل الديالوج فى المسرحية دقيق للغاية، لأنه يجب أن يقدر ازدواجية النوعية، التحركات الغامضة للحديث المصغر التى صعدت على السطح وواقعية التبادل الكلامى. يجب أن يوفق سيكولوجية للأعماق وأسلوب للمساحة النصية. ولكن التحركات الغامضة والنصية اليومية مرتبطتان، لأن كتابة ساورت Sorreute، فى تكوينها، بدأت من تحركات خفية، من الحركات المؤثرة، من الحديث المصغر لكى تصعد بعد ذلك على السطح العادى للديالوج اليومى. هذا الصعود يتم من خلال انشقاقات خفيفة «لقشرة المعلوم والمرئى» (صفحة ١٧١٠)، (انظر الشكل صفحة ٣٨).

ولكن أين يتم وضع هذه التصدعات فى النص، وما هى مسبباتها؟

١- النبرات

كما فى المثال الشهير، على لسان H 2، لتطويل كلمة Ivien والوقفة قبل Ca، تودى النبرة إلى ذاتية المتحدث فى اللغة، هى تحدث خلسة تقييمًا سيكولوجيًا واجتماعيًا للواقع. كل المسرحية مليئة بمثل هذه المساحات الإضافية يتبادلها بحرية الشريك والمستمع - المشاهد. من هذه الفقرات يحدث سوء الفهم، الضرورى لفهم التلميحات أو النوايا المختبئة ويبقى النص مفتوحًا، لأنه لا يحتوى على نظام إرشادات للنبرات، والتى تتبع الاستقبال وتمثيل المتحدث. تقول الشخصيات أشياءً متناهية الصغر أكثر منها حميمية.

٢- التسميات

هى اللحظات التى يجد فيها المتحدث الكلمة التى تناسب إحساسه، وهذا ما يقتل فى نفس الوقت الإحساس H 1 أخصائى هذه التسميات: هو الذى يصف النبرة «بالمتسامحة» ولا يكف عن تعريف سلوك صديقه. تُظهر المسرحية تفوق H1 على H2، التدرج القاسى للتسمية.

٣ - الهلالان المزدوجان

اللذان نلاحظها في المساحة الصغيرة الساخرة للمتحدث على كلماته هو (مثال ما قاله H2 بخصوص «الشاعرية» صفحة ١٥١) تعتبر وسيلة أخرى

لإعلان تفسق العالم، والإشارة إلى أن اللغة ليست علامة تغطى الواقع وأنه يمكن فصل بعض كلمات للإيماء بتقرير لا يتم توصيله للمتحدث إليه. تعتبر بعض المشاهد (صفحة ١٥١٢، صفحة ١٥١٢)، الشعر. وخلال صعودها إلى السطح النصى الواقعى، يتفتح ما قبل الديالوج والحركة المؤثرة، بالعديد من فقعات التفاهة.

٤- العبارات الجوفاء

ليست فقط صيغًا مقولبة يستخدمها H 1 , H2 بصورة غير معتدلة. هى ليست أيضًا مُقولبة مسرح العبث أو المسرح اليومى. يمكن القول إنها، كما بين سارتر Sortre فى مقدمة رواية ساروت Sorreute ، Portroit d'un ineonnu، أماكن التقاء لأفراد مختلفين: «الموضوع العام لكل الناس ويخصنى، أملكة أنا بداخلى للعالم كله، هو وجود كل العالم بداخلى (صفحة ٣٦). فى مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا» Pour un oui pour un non، الموضوعات العامة هى المواقف بداخل اللغة حيث يمكن أن نتفق، مثالاً من أجل النقاش، إزاحة خلاف، طلب حكم الجيران أو محكمة وهمية . H1 لا يكُف عن إجبار H2 للمجىء فى أرضة، وتحديد ما يشعر به بصورة غير واضحة، والتفاهم بينهما ومقابلته فى موضوع عام يكون مقبولاً اجتماعيًا. الموضوعات العامة لا تكف عن الظهور واختراق الانشقاقات حتى ينتهى الصديقان، فى لحظة (صفحة ١٥١٤)، على الاتفاق على كل شىء وترديد صلاة كلمات مهدئة ("ما الداعى لذلك" يكون من الأفضل"...، "من الأصح"، "أفضل حل"، صفحة ١٥١٤).

٥ - الأسلوب الساخر

إن السخرية - يجب أن نؤكد ذلك - تبرز فى عدة أماكن من النص ويحدث أن تشكو الشخصية نفسها من وقوعها فريسة لها: H2: لماذا تقول ذلك بهذه الطريقة؟ بهذه السخرية؟ صفحة (١٥٠٣). فى أغلب الأحيان، على القارىء أن يتبينها أو أن يفهم النص كما هو:

H1:"لم يحدث أبدًا شئ بيننا" (صفحة١٤٩٧)

وربما لم يحدث عراك، ولا صداقة بينهما أيضًا! هذا الشىء الذى لم يحدث بينهما هو على كل حال موضوع مناقشتهما:

H2: "شىء مؤسف يستدعى الشفقة، لا يمكن قول شىء..." (صفحة ١٧٩٨)

فى الواقع، هما لا يفلحان أبدًا فى التعبير بوضوح.

كل المسرحية موضوعة تحت علامة السخرية، لأنها تتبع نبرة. كل الكلمات غير اللائقة فى المناقشة يمكن تحويلها إلى معنى أصلى أو متصور. حتى لحظات السكوت بليغة.

٦- لحظات الصمت

فى الحديث - خصوصًا إذا كان ثقيلاً، طويلاً ومن الصعب تفاديه، تكون شرخًا آخرًا فى الجدار بين ثقل التحركات قبل الكلامية والكلمة المنطوقة. إذا

كان صحيحًا أنه "ديالوج قد ظهر مستثيرًا بهذا الصمت مشدودًا بهذا الصمت و يأخذ فى الكلام، وفى التخبط والهياج. (صفحة ٧٨٧٠)، لأتفه الأسباب Pour un oui pour un non تتبع من صمت يفضح موقفًا متسامحًا ويسبب شرخًا طويلاً بين شخصين. ولكن هذا الصمت المبدئى يتكرر خلال المسرحية. ليس مقصود فقط الثلاث لحظات صمت الواقعة قبل الخاتمة (صفحة ١٥١٤ - ١٥١٥) ولا لحظة الصمت الفنية أثناء خروج الجيران (صفحة ١٥٠٥)، ولكن لحظات الصمت التى تزين الديالوجات، فى الداخل وبين الردود، والتى توشك في كل لحظة على إثارة رد فعل الشخصيات، إذا تم فهمها ككلمة مؤسفة. على العكس، هذه لحظات الصمت، التى يصعب الإحساس بها تسكن الديالوجات، تكون شبكة أكثر تماسكًا من مقطوعة موسيقية. هذه اللحظات تهدد فى كل لحظة بتفكك النص إذا كان القارىء غير منتبه. كل شىء يبدأ بها:

"اسمع، كنت أيد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧) وكل شىء ينتهى عندها: "من أجل نعم... أو من أجل لا؟ "صمت" (صفحة ١٥١٥).

٧- الإيقاع

الذى ينتج من هذه اللحظات الصامتة هو فى أغلب الوقت منتظم، مثل تبادل البنج بونج مع كرة خفيفة جدًا وسريعة حتى تصبح غير مرئية. ولكن، على قاعدة هذا التبادل المنضبط مثل مؤقتة موسيقية، يكون للمتحدثين كلمة شقية، ينطقون بكلمات تتعدى فكرهم، وبصورة غير إرادية يظهرون اعترافات أورغبات لا شعورية. هنا يصبح الإيقاع أكثر حدة، كما لو كان المتحدثون غير مستقرين بمثل

تلك «حوادث اللغة». هذه الحوادث تحدث عندما يظهر عنصر غير منتظر من الخطاب فجأة. الظهور دورى: كل الحديث بين الرجلين يعتمد على استرجاع ذكريات، هى فى الغالب غير سارة التى "خفية" بفضل مجهود المتحدث وضغط محدثه.

هذه الظاهرة معروفة فى علم اللغويات مثل الإخفاء أو "رجوع مفاجىء للضمير (...) لفقرة كانت تنقص فى بيان". أحيانًا الإخفاء يكون صعبًا أو يعاق من الآخر:

H 1: "أنا لا أرى السبب... كيف جرؤت... معك... لا حقيقة يجب أن تكون..." (صفحة ١٥٠٢).

H 2: "لا، قف ... ليس ذلك"... (صفحة ١٥٠٢)

الإخفاء نشاط مشترك للمؤلف، "الذى يتعامل مع الصمت"، للشخصية، خصوصًا H 1، مصمم على فضح محدثه. هذه التأثيرات الخاصة بالإخفاء والظهور هى وسائل تضخيم وبطء للغة. يتم التركيز على تفصيل واحد يفحص بالنظارة المكبرة والبطء يمكن أن يكون صمتًا مطولاً أو الهلالين المزدوجين، يحدد المساحة أو أيضًا تعبير يتم تقييمه فى معناه الحقيقى.

الحديث يتم إيقاعه "بنقاط ظاهرة" حوادث اللغة، التركيز على حادث مختبىء التى هى أيضًا خبطات مسرحية صغيرة تقى الأهمية المسرحية.

فى هذه اللحظات المتقاسمة، تتشابك الحبكة السيكولولجية وحدوته الكلمة الدرامـيـة. فلنذكـر أهم ظهـور لهـذه الموضـوعـات العـامـة (الأطراف، المنارات وتركيزات أخرى!)

- أعتراف فى هذه الجملة التعيسة (هذا حسن... هذا...)
- الاستشهاد بالآخرين
- الاستدلال بالشاعر مقولة فرلين Verlaine،
- الهلالان المزدوجان
- عبارات مبتذلة
- ثنائى الالتقاء

كل هذه التـشـقـقـات، التى تسمح أيضًا بظهور بعض العلاقات والدلالات، تتسبب فى تكوين الديالوج أو الحوار "المرئى". هذه الانشقاقات تتجمع تحت أعيننا لكى تكون مُجملاً متماسكًا، الخاص بعرض تخلقى مغلق، وديالوجًا محبوكًا، مما يعطى للمسرحية جانبها الحى والبراق، ولكن يستبعد التفكير اللغوى للكلام الدرامى.

٨- أسلوب الحوار.

حتى لو كان نص المسرحية هو حصيلة التحركات الصاعدة من الأعماق وهى كثيرة، متخالطة، والذى يراها كلها فى لحظة من يشاهدها من الخارج، ولا يجد

لا الوقت ولا الوسيلة لتفرقتها أو تسميتها (صفحة ١٦٠٦)، فهو - أى النص - *ينظم نفسه فى تشابك كامل من جمل قصيرة، كلها مفهومة ومقدمة بحيوية* ومهارة.

تعتبر اللغة من مستوى أسلوب متوسط ودارج. هى ليست مرتبطة بوسط اجتماعى معين. فهى بذلك تسهل تبادلاً كلاميًا مجردًا، محدودًا فى أساسة، فى ميكانيكيته، كما لو كانت تتقية اللغة حساسة جدًا وهى آنية من H 2 قد تمت بواسطة H 1 الحريص على المعتاد. ساروت Sarraute وشخصياتها تجد "اللحظة التى ينقى فيها الإحساس لدرجة أنها تصل إلى إيجاد لغتها الخاصة بها" (أحاديث صفحة ١١٧ Conversations).

٩ - الأشكال النصية.

يرى فينافر Vinaver (صفحة ٩٠١) أن الأشكال النصية هى الخاصة بفن مسرحى للحديث، لأن الكلمة الدرامية محجوبة فى الحبكة المرئية لمناقشة بين أصدقاء وهى تتنوع وفقًا للحظة التداخل الكلامى:

● المساءلة والتجنب: تميزان أول وثانى مقطع. يقود H 1 التحقيق، H 2 يتجنب أسئلته، فى لحظة "انفعاله"، ويصبح الرجلان ثنائيًا آخر من الأشكال: الهجوم والرد.

● الهجوم والرد هما الأداتان المفضلتان "للأخوة المزيفين" ويجب الإشارة هنا إلى دفعة لغوية أكثر من الحديث عن هجوم موجه:

H 1: "اسمع، كانت أريد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧)

H 2: "آه؟ أنت إذن تراها؟ وتعرفت عليها؟" (صفحة ١٥٠٢).

الدفعة متواصلة، على صورة المجهود الدائم للمتحدثين لإيقاف الآخر فى الاعتراف وإيقاف تقدمه.

● المبارزة كلامية، ولكنها مباراة مبارزة، هى إذن صورة لمقدم السفينة لهذه المواجهة لدفعتين متضادتين. معركة مستمرة، باستثناء اللحظة القصيرة (صفحة ١٥١٤) التى يبدأ فيها المتعاركان ثنائيًا، من أجل الاحتفال - سخرية أخرى! - بالرغبة المشتركة فى الانفصال عن الآخر.

● لا للسرعة الخاطفة، يعنى المفاجأة، التى تكمن فى بزوغ غير متوقع لكلمات جديدة، لأن هذه الكلمات فى إجمالها متوقعة منذ حدوث الحديث المصغر، عندما تفهم الميكانيكية الجدلية التى تربط H 1 و H 2 على السطح كما فى عمق النص.

من كل هذه الأشكال، أكثرها شيوعًا يخص معركة الثنائى. الشخصيات المتداخلة ليست سوى أشخاصًا لغويين، أشكالاً أسلوبية تتقدم بدفعات متتالية ومستمرة من خلال الخطاب. ويدفعون أمامهم كل قطعة من شطرنج اللغة هم يفردون خطابهم بوسيلة براجماتية للاستحواذ على الآخر، ودفعه فى ثناياه.

كل هذه الأشكال النصية تتلخص فى شكل إيجابى للغيرية أو شكل سلبى للعدوانية. هى تتحدد وفق موقف الشريك، إذا كان الصديق البعيد أو المبدأ اللغوى التناقض. هذه الدراما الداخلية تبحث عن أشكال، أشكال نصية لكى "تعبر عن ذاتها" من أجل اختراق الجدار الرقيق من جلال الانشقاقات حتى يمكنها الظهور بالحديث المصغر التى تجد نفسها فيه، "لأن هذه الدراما الداخلية المكونة من هجوم، وانتصار، و تراجع، وانهزام، وتودد، واعتداء وقتل، وتنازلات كريمة وخضوع متواضع، هى تملك كل ذلك بالمشاركة، ولا يستطيعون التنازل عن شريك؟؟

("عصر الشك" Le ére du soupcon، (صفحة ١٥٩٥).

٤ - التنازل لصالح المسرحة

هذه الميكانيكية الخاصة بالشراكة والتفاهم المستحيلين تؤدى إلى مسرحة متحملة المسئولية برغم غياب اشارات مشهدية وهموم إخراجية. فى الواقع، إذا كان يجب على الممثلين، بطبيعتهم، أن يجسدوا القصة المجردة لهذا الكلام الدرامى، فإنه يجب عليهم أيضًا أن يدافعوا عن وجود شخصيتهم، وأن يحفزوا الهوة بين H 1 و H 2، البرجوازى والفنان، رجل المجتمع والفرد المنعزل. كل قراءة للمسرحية وبالأحرى، كل إخراج، يترك المستوى العالمى للميكانيكية اللغوية التى يصورها الثنائى غير المحتمل H 2 - H 1، ويجد القصة الفردية والاجتماعية، لذة. المعركة الكلامية المتبادلة من الفنانين. من المؤكد أن ساروت Sarrasute لا تتنبأ بأى إخراج لنصها، هى تكتفى بإصدار أصوات، بدلاً من تجسيد رؤىء

مشهدية، ولكنها بحاجة إلى ممثلين يأخذون على عاتقهم الجانب الآخر للتجرد وهو الخاص باللعبة المباشرة، المسنودة على الجسد وعلى المشهد. ومنذ «عصر الشك» L'ere du soupcon (١٩٥٦)، وقبل أن تبدأ في الكتابة للمسرح، كانت قد أدركت أهمية نوعية ديالوج المسرح في مقابلة الديالوج الروائي:

كانت قد تأكدت أن نص المسرح يتطلب تحريك المتفرج، وقبله الممثل، "لأن الديالوج المسرحي، الذي يتخلص من ولي الأمر، حيث لا يُذكر المؤلف في كل لحظة أنه موجود، ومستعد إلى المساعدة، هذا الديالوج الذي يجب عليه الاكتفاء بذاته، وعليه يرتكز كل شيء، أكثر ضغطًا وأكثر كثافة، وأكثر تمددًا من الديالوج الروائي: هو يحرك أكثر كل قوى المتفرج (صفحة ١٦٠١).

ومن هنا يُفهم أن شكل الدراما الإذاعية (وهو الشكل الذي أُبدعت به أغلب مسرحيات ساروت Sarraut) يكون ملائمًا بصفة خاصة لهذا "التحرك لقوى المتفرج". هي تطوّق المشهد والممثل، تختصرهم إلى الأساس بدون قطع الصلة بين الصوت والجسد، هي تجبر على تخيل مشهد آخر، وتحريك خيالنا من أجل تجسيد الشخصيات، وإلقائنا في تجريد الأصوات، هي تجهل بصورة كبيرة التزامات العرض المسرحي وتركز كل المعنى في الديالوج، الذي هونفسه مُنتج ومحمول من قبل الحديث المصغر. ليس على الممثلين عبء إعطاء حياة نفسية لشخصياتهم أو وضعهم في محيط اجتماعي معين. يكفي أن يكونوا لوحة حساسة يسُجل عليها القارىء - المتفرج ما يشعران به وما لا يشعران به، شرح دقيق حيث يُنقى الحركة المؤثرة في صعوده إلى الضمير.

على الممثل يقع عاتق مسئولية تجسيد وتنظيم «التحركات الداخلية متناهية الصغر والمعقدة» الخاصة بالحركات المؤثرة، واضعًا نفسه في منبع ما قبل الديالوج. إنه من الطريف ملاحظة أن عالم لغويات مثل جرونج B.N. Grunig (١٩٩١) قد تعرض فى نظريته الخاصة بالظهور لمشروع ما قبل الكلام للمتحدث، الذى يشبه إلى حد كبير مشروع الممثل الذى قدمته ساروت:

«اللحظة التى تسبق الإرسال تظهر كمشروع ما قبل الكلمة غير متجانسة، تخرج رغبات واضحة وغير واضحة، مقتطفات لصور ذهنية، وإيقاعات خاصة لبعض المعانى متناثرات، خارجات من مجمل عروض أخرى، دون تكوين جملة، سلسلة مجهزة، سابقة البناء، كان فقط ينقصها الاسترسال؟؟»[1] ترى ساروت Sarraute أن الممثل يجتهد فى إيجاد حركات ما قبل الجملة فى التعبير الحر.

"يرتكز كل عملهم على إيجاد - بمجهودات كبيرة وطويلة - تحركات داخلية متناهية الصغر ومعقدة تسبب الديالوج، وتثقله وتضخمه وتمدده، وبحركاتهم، وإيماءاتهم ونبراتهم، وصمتهم، يعلمون على توصيل هذه التحركات إلى المتفرجين"

ترتكز كل المسرحيات بالنسبة لساروت Sarraute، والأن بالنسبة للقارىء، لإظهار على السطح النصى، عناصر ماقبل الكملة يمكنها ترجمة نفسها فى صوت وجسد الممثل. الشروخ فى بناء الحديث التى تبدو ظاهريًا تخلقية هى التى

(١) Blanche - Noelle Grunig: "مسرح، منطوق، تعرف"، فى Cahiers De prakématiqüe رقم ٢٦، ١٩٩٦، صفحة (٢٢٠٢١) كراسات الإرادة الحرة حسب نظرية ساروت .

تمر بالفن المسرحى الإيمائى، العرض الكلاسيكى للكلمة والنزاع. المهم، كما نشعر به، ليس بالديالوج الخفيف والروحانى ولكن التفكير فى دوار اللغة. بدون ممثلين يتسمون فى آن واحد بالخفة (فى توصيفهم) وبالثقل (سوء التمثيل فى المسرحيات الخفيفة)، فإن المسرحية تكون مهددة بالسقوط فى فن مسرح مجرد، يدور فى الفراغ، لأن النزاع ليس بين الأفكار، الطبائع أوالطباع، ولكن بين اختلافات شكلية، بالمعنى الذى كان سوسير Soussure يتحدث به عن اللغة كنظام اختلافات.

هل هو إذن مسرح ذو قضية لغوية؟ بالنظرة الأولى فقط، لأنه يجب ألا يُنسى أن القارىء - المتفرج (وقبله الشخصية - الممثل) يستطيع ويجب عليه أيضًا أن يحس الدقائق والمبهمات التى توجد عبر الحركات المؤثرة والحوارات!.

عمل ذو هندسة متغيرة، المسرحية تفصح عن اتجاه واقعى، سيكولوجى، مبنى على حبكة خلاف أصدقاء، ولكن أيضًا مجرد، فلسفى، مثل كلام درامى مهموم فقط بميكانيكيات اللغة.

الاتجاه الواقعى، الخاص بإخراج جاك لاسال Jacques Lassalle[1] مثلاً، يمكن أن يصل إلى حد كوميديا الكراكتر أوالكوميديا الخفيفة، مع رؤية مأساوية للعلاقات الإنسانية، مما يهدد بحجب الأداء الخفيف والذى يتسم بالسخرية. تجاه ما وراء النص، على العكس، يؤدى إلى نسخة مرجعية شخصية وسخرية مع

(١) فى المسرح القومى كولين Colline، فى سبتمبر - أكتوبر عام ١٩٩٨، مع جان - داميان بارين Barlrn. H 1, J. D، وهوج كستار H 2, Hugues quester

خطر انيميا وملل بسبب تجرد القضية اللغوية. إن «حقيقة» المسرحية ليست بالطبع فى تجميعها أو الطريق الوسطى بين الاتجاهين، هى موجودة بالأحرى فى ميكانيكية السخرية التى تفصل بينهما، أحدهما مثل الوجه المختبىء للآخر، فى «دوارة» دائمة و مازحة.

تمرينات تجهيزية

تؤكد ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، فى التعليقات النادرة التى قدمتها عن طريق تمثيل مسرحياتها، خصوص «القفاز المقلوب» le Gant Retourné و «أحاديث» Conversations على أهمية التمثيل المحايد الذى لا يشير إلى التوجه الاجتماعى الخاص بالمؤدى (مما يدفعها للقول إن "من أجل نعم أو من أجل لا"Pour un oui pour un non لا يمكن أن يقوم بتمثيلها نساء غير قادرات على الحفاظ على هذا الحياد، فى «أحاديث» Conversations (صفحة ١٤٢) فى منظوره، يجب على الممثل أن يتفادى كل تلميح لمكانة اجتماعية معينة: "هنا تكمن كل صعوبة عمل الكتابة والصعوبة القصوى للعمل الإخراجى: تجنب المظهر الاجتماعى الذى يرتبط بالممثل نفسه، بشكله، وبطريقة لبسه، هذا المظهر الذى يتشبث هنا، ويجبر على الانتقال للسطح فى قضايا اجتماعية. أعتقد أن هذا هو صعوبة إخراج مسرحية. فى كل وقت، بما أن هناك شخصيات، يتدخل الاجتماعى، ويغوص... وهكذا يضيع كل شىء ("أحاديث" صفحة ١٤٣ Convsersations).

١- الحيادية:

الممثل مدعو إلى التمثيل مع أقل قدر ممكن من «تأثير الشخصية» يعتمد التمرين على إيجاد أساليب لتحييد مظهره، إلقائه، وجوده:

- حيادية لاستخدام الكلمة كمؤشر اجتماعى: يجب حذف أى لهجة مؤشرة.

- لجنس الصوت: عملية أكثر صعوبة، تتجنب النبرات الحادة مثل النبرات المنخفضة، و«تعقيدات» الجنس.

- الملابس

- إخفاء العلامة الاجتماعية، لكل مؤشر يحدد علاقة طبقية أو سلطوية بين الأفراد.

٢- الصمت:

"من هذا الصمت، ظهر الديالوج، مدفوعًا ومتأثرًا بهذا الصمت". (القفاز المقلوب صفحة ١٧٠٨ Le Gant Retourné) انطلقوا من الصمت، قبل أن تنطقوا بالنص جاهدين فى إيجاد وإيحاء صدى الكلمات. اعتبروا أن كل كلمة هى نقطة انطلاق ممكنة، «شرخ» يمر به ما قبل النص، اجعلوا النص ينطلق بكل الطرق الممكنة، لاحظوا واعملوا على المرور من الصمت إلى الكلمة.

٣- تدفق الحوار:

يحاول الممثل أن يشعر ويتصور «التحركات الداخلية اللانهائية والمعقدة التى دفعت بالديالوج» (صفحة ١٦٠٢)، ويخطط طريقهم المرئى حاليًا فى المكان -

الزمان للمشهد، اتجاهاتهم. يتطلب التمرين على الاطالة بالحركة والارتجال، تدفق الديالوج، مثلاً بالتحرك تجاه الحركة أو النظرة أثناء النطق بالديالوج.

ارتجلوا الانتحاءات، أعطوا لهذا الشكل ما قبل الكلمة، صورة إنسانية وتعبيرًا كلاميًا، استنشاقًا (تنفسًا).

الفصل الثالث

ميشيل فينافر *Michel Vinaver*

صورة امرأة

أو إعادة تكوين الواقع

إن المسرحية المختارة لتقديم أعمال فينافر للقارئ "صورة امرأة" لا تمثل نمط أعمال هذا المؤلف حيث إنها تحتل مكانة فريدة لأنها لم تكتب بعد بالفرنسية، بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسرحية فريدة فى نظام الفن المسرحى، لأنها تقع فى نصف الطريق بين الشكل الكبير للمسرحيات ذات الشخصيات العديدة، مثل par dessus bord (١٩٧٢) والإطار الحميمى لمسرح الحجرة (١٩٧٨). يتقاسم أحد عشر ممثلاً "فقط" سبعة عشرين دورًا ولا تتعدى مدتها الساعتين. إن هذه المسرحية هى أيضا المسرحية الوحيدة للمؤلف غير المعاصرة لكتابته (١٩٨٦)، حيث إنها كتبت عام ١٩٥٣.

ميشيل فينافر Michel Vinaver ليس فقط أحد أهم مؤلفى المسرح الأحياء، بل إنه من المؤلفين النادرين، إن لم يكن الوحيد، الذى اقترح أسلوب قراءة للنصوص المسرحية. فى كتابه "كتابات مسرحية Ecritures dramatiques. Essais danaslyse des textes de théâtre دراسات تحليل لنصوص المسرح" (صفحة ٨٩١ إلى صفحة ٩١١)، بعد أن جربه على ما يقرب من عشرة مؤلفين مسرحيين، كلاسيكيين ومعاصرين، وبعد أن دعا ما يقرب من عشرين مساعداً لتطبيقه على مسرحيات من القرن العشرين. إن تحليلاته دائما مستنيرة للغاية وتسمح بالتأكد من قيمة النموذج المترابط، مع استكمالها بإضافات جديدة.

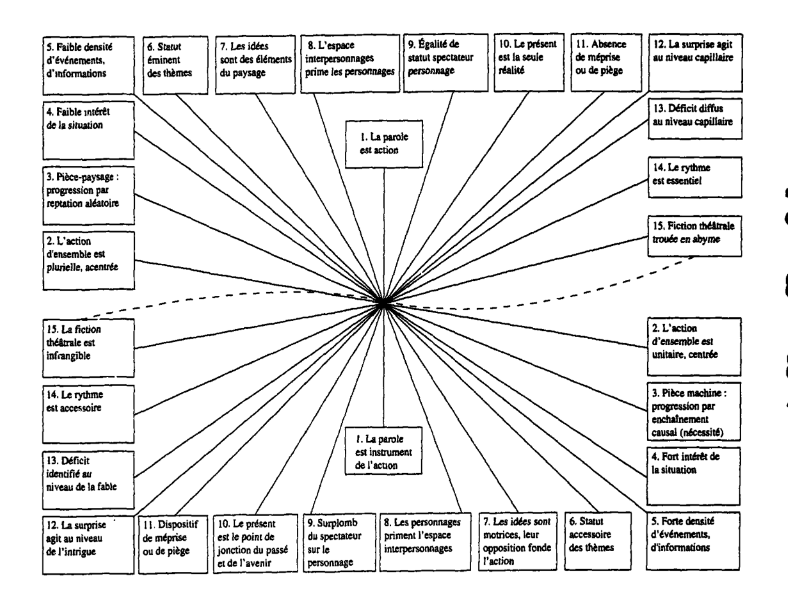
بالتأكيد كنا نتمنى أن يطبق فينافر Vinaver ومساعدوه هذه الطريقة على مسرح المؤلف الذى ابتدعه، وأنه من المغرى - إذا جرؤنا على ذلك - أن نطبق هذا الأسلوب على مؤلفه، حتى يمكن تقييم قيمته الكشفية وصحة مفاهيمه المقدمة. سنتقدم هنا فى هذا المجال بعرض شديد ليس فقط بتراجع مفهوم، ولكن خصوصا لأن تطبيق الأصناف، والمحاور المسرحية، سيمنع من مقارنة تحليل فينافر Vinaver والتحليل الذى نقترحه. إن أسلوبنا قد تقارب كثيرا مع أسلوب زميلنا القديم وأستاذنا فى جامعة باريس٨ Paris8. من هذه القراءة الدقيقة للآخر نأمل أن نستمد القوة الضرورية لكل فهم، وأن ننوع أسلوبنا فى القراءة.

١ - منهج خطاب فينافر *Vinaver*

نحن نستعير من فينافر Vinaver أسلوبًا مسرحيًا ونصًا فى آن واحد. هذا الأسلوب موجه للقارئ البسيط الذى يطمح فى زيادة طرق وصوله للنص، كما هو موجه للممارس (مخرج، ممثل) الذى ينخرط فى عمل مسرحى. إذن من منظور إخراج مستقبل، كما لو كنا بصدد شرح المسرحية للممارسين (ويمكن أن يكون العكس!) نحن نتوجه لمسرحية "صورة امرأة" وسوف نرى ما نحتاجه فعلا من أجل تحليل النص، ثم ما نحتاجه لإخراج العمل.

سوف ننطلق من الشكل الذى يقترحه فينافر Vinaver للمحاور المسرحية الخمسة عشر المبينة فيما بعد:

جدول المحاور المسرحية



تناقض: لا يوجد فى الخمسة عشر محورًا أسئلة عن المكان أو الزمان (فقط الإيقاع له اعتبار)، ولا شىء أيضا عن "الكرونوتوب" مع أن هنا، بخلاف المسرحيات الأخرى، المكان يحظى بوصف مطول فى المعلومات الأولية، كما لو كان المؤلف، على عكس عاداته وتصريحاته، يشعر بحاجته إلى أن يصف بدقة التجهيز المشهدى وينظم العرض المستقبلى، وقد اختار بجدية أن يهتم بالإخراج.

المكان:

فى المعلومات الأولية، المخصصة للقارئ ولمخرج مستقبلى، يؤكد فينافر Vinaver على الفارق بين المكانين والسجلين: العناصر المتغيرة فيما بينها للعالم الخارجى و"التصور الواقعى للغاية لمحكمة جنايات باريس عام ١٩٥٣" (صفحة ٥٠١)، وهى مقسمة إلى حجرات متناثرة "لبازل" غير مكتمل. هذه الأشياء التي ينقلها باستمرار عامل المسرح وفقًا للاحتياجات المشهدية، دائمًا فى حالة خلط، مما يجبر المتفرج (والقارئ بدرجة أكبر) للتأكد من الأماكن وكيف يحتلها المتحدثون بسرعة. الأماكن تتغير بلا توقف، تقريبًا "فى كل الصفحات"، بلا هوداة وطبقا لمنطق مدهش للوهلة الأولى. هذا الغياب للمكان، على الأقل المكان الدائم والمتعارف عليه بسرعة، يجعل المكان يقوم بدور الداعم للأفعال والخطابات: بفضل هذا المكان، والمعلومات التي تعطى فى بداية الفقرات، تتكون المسرحية كسلسلة من "المشاهد الصغيرة" التي تدخلها إحدى شخصيات العالم الخارجي، وفيها يبدو أن المحكمة تتدخل دوريًا طوال القضية. وبما أن محكمة العدالة تتدخل بانتظام، ذلك يعطى انطباعا، أنها مستقرة،

القاعدة ونقطة البداية لكل هذه الأماكن، كما لو كانت لديها القدرة فى إعادة تكوين مشاهد الماضى حتى تتحكم بصورة أفضل في العمل الإجرامي.

سبعة وعشرون تغيير مكان تحدد الكوادر بالداخل، ومنها تتدخل مجموعات كثيرة (حتى ثلاثة أو أربعة) فى الحوار. ويحددون أيضا التغييرات المسرحية.

الزمان:

الزمان متصل بالطبع بمكان كل مقطع. فهو الذى يحدد نظام الأماكن لأن ما يحدث للمحكمة يحدث للمحيطين بصوفي Sophie، إعادة تكوين حدوث الأحداث التى أدت بها إلى قتل صديقها. هذا التوقيت "للمشاهد" الذى يمتد على عشر سنوات ليس منتظمًا، فهو يتكون من سلسلة رجوع إلى الوراء وقذف فى المستقبل. وهو أيضا ليس اختياريًا، لأن تشابك المقاطع يتصل بإرادة إعادة تكوين سرد معّقد فى ذاكرة الشخصيات. على هؤلاء أن يعيدوا تمثيل المشاهد بأمر المحكمة أو اقتراح الدفاع. النظام الزمنى للمقاطع يحدده الخطاب والحجج، وضرورات إعادة التكوين والفهم، ونمو المواقف وعلاقات القوة. إذن فالذى يوجه الحبكة ليست القصة ولا الحكاية التي تروى ولا مرور الزمان.

بما أن تغييرات المكان والزمان والتيمة عديدة، فإن إيقاع السرد (المونتاج) سريع، ولكن منتظم (بدون تصاعد)، خصوصا أنه يمكن لمقطع أن يكون به اثنين أو ثلاثة من شخصين يتحاوران، وأن ملحوظاتهم تتلاقى مع ملحوظات متحدثين آخرين، مما يحدث تأثيرًا سريعًا.

(المقابلة طارئة تحدث معنى فجأة)

مشهد ١ - (صفحة ٥٠١): استوديو جزافييه Yavier (مكان١)[١]

مشهد ٢ - (صفحة ٥٠٥): سطح قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٣ - (صفحة ٥٠٧): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٤ - (صفحة ٥٠٧): فى مطعم فى مدينة باريس (مكان ٤)

مشهد ٥ - (صفحة ٥٠٨): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٥)

مشهد ٦ - (صفحة ٥١٠): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٧ - (صفحة ٥١٣): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٨ - (صفحة ٥١٤): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٩ - (صفحة ٥١٤): قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ١٠ - (صفحة ٥١٦): فى منزل عائلة اوزانو (مكان٣)

مشهد ١١ - (صفحة ٥١٩): حجرة جزافييه (مكان ٧)

---

(١) فى هذه المسرحية، الغيت كل علامات الترقيم، لإجبار القارئ لاختيار إيقاعه الشخصى وغالبا لتحديد الطريقة التى يربط بها الأجزاء.

مشهد ١٢ – (صفحة ٥٢٠): حجرة كولونا (مكان ٨).

مشهد ١٣ – (صفحة ٥٢٢): كلية الطب (مكان ٩)

مشهد ١٤ – (صفحة ٥٢٤): على رصيف فى مدينة ليل (مكان ١٠)

مشهد ١٥ – (صفحة ٥٢٥): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ١٦ – (صفحة ٥٢٨): مستشفى دنكرك (مكان ١١)

مشهد ١٧ –(صفحة ٥٢٩): حجرة جزافييه (مكان ٧)

مشهد ١٨– (صفحة ٥٣٢): مكتب دكتور شلنسنجر (مكان١٢)

مشهد ١٩ – (صفحة ٥٣٤): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٢٠– (صفحة ٥٣٦): حجرة جزافييه (مكان ٧).

مشهد ٢١– (صفحة ٥٣٩): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٢٢ – (صفحة ٥٣٩): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٢٣ – (صفحة ٥٤٠): سطح قهوة (مكان ١٣)

مشهد ٢٤ – (صفحة ٥٤٢) مكتب دكتور شلنسجر (مكان ١٢)

مشهد ٢٥ – (صفحة ٥٤٢): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٢٦ – (صفحة ٥٤٣): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٢٧ – (صفحة ٥٤٥) متحف الفنون الجميلة (مكان ١٤)

سبعة وعشرون مشهدًا (٢٨ إذا حسبنا مكان المحكمة فى بداية المسرحية، (صفحة ٥٠١) معلن عنهم بتحديد مكان، من هؤلاء يوجد أربعة عشر مكانًا مختلفًا، النصف بالتحديد. وبفضل بعض التفاصيل، يستطيع المتفرج أن يتبينها بسرعة. بعد الإعلان عن الجريمة وإعادتها (مكان١ أو مكان٢)، تتوالى المشاهد بترتيب أكثر منطقية وليس بترتيب زمنى. يريد منظم هذه المقابلات، الراوى المسئول عن التكوين، أن يقدم المشاهد وفق ترتيب الخطاب، منطق الحجج، الأبحاث والشرح. تمثل المشاهد، و٢٦ رجوعا إلى الوراء، محاولة أخيرة لفهم رفض صوفى (لطلب الزواج من جزافييه، ص ٥٤٢) وبرودة الجو الأسرى

الحكاية

هل سنتحدث عن الحكاية بالمعنى الذى يقدمه بريخت Brecht؟ لا يمكن الوصول إلى ذلك، لأن فينافر Vinaver - إذا كان مسئولا فعلا عن المونتاج - لا يفرض آراءه على العدالة والحب، ليس لديه شرح إجمالى للموضوع. إن مسرحه يشبه مسرح شكسبير Shakespeare كما كان يصفه فى الماضى: "مسرح محرر من القصة، مفتوح بقوة على كل الاحتمالات، غنى بالأصوات بلا حدود، يعطى معلومة عن واقعنا بدون أن يغلقنا فى درس"[1]

(١) كتابات عن المسرح، لوزان، دار نشر De l'aire، ١٩٨٢، أعيد نشره فى دار l'arche، صفحة ٩٧.

من جهة، فينافر Vinaver لا يعطى قصة متضمنة درسًا (على طريقة بريخت Brecht)، ومن جهة أخرى، نرى جيدًا أن كتابته التى تنتمى إلى مجال التجميع، واللصق، والمونتاج، والنسج، هى مع ذلك كتابة راوى (مونتير أو كاذب) ينسق خاماته بطريقة تجعل لها معنى (اتجاه). "صورة امرأة" ربما تكون فريدة فى أعمال فينافر Vinaver، لأن هذه المسرحية تحقق توازنًا بين غياب وجهة نظر فى اختيار الخامات ورؤية شخصية موجّهة توجيهًا سليمًا. فهى تتجنب هكذا الشكلية اللفظية للمسرحيات ذات الحوارات المدمرة بالكامل، وفى نفس الوقت هى تجبرنا على التفكير فى مصير وقصة حب. مجالان يصعب أن نبقى بينهما محايدين. تخرج إذن المسرحية من شكلية عالم مؤسسى لمعالجة موضوع كلاسيكى: أمر قضائى وعاطفى.

الزمكانية

إن ارتباط الأماكن بالأزمنة، المكان والزمان من وجهة نظر الفعل لا يحدث تزامنًا واضحًا ومصورًا، إلا إذا اعتبرنا مزج المكان العام (كل مسئول عن أفعاله) والمكان الخاص (غير مستجيب للعرض) مثل التزامن بالنسبة لهذه العدالة المعقدة. تضاف التأكيدات النفسية للمحكمة إلى الترددات العاطفية المهتمة لإعطاء مكان - زمان - فعل، هو خليط من الواقع التاريخى والحقيقة الداخلية، والتى مع ذلك تستمر فى الهروب من أى مأخذ.

هذا التزامن، ترابط بين العام والخاص، لا وجود له: لا وجود لأى تناسق، لأن الأفراد "الفاصلين" مثل صوفى sophie يرفضون الانفتاح إلى الخارج، إلى

المجموعة، إلى الشخص الآخر من المزدوج (الأسرة، محيط الطلبة، الحياة الوظيفية) بينما تمنع الموضوعات العامة من الدخول، مليئة بالمقولبات رافضين اختلاف الأشخاص. ترى صوفى الآخر (جزافييه فى المقام الأول) مثل حصاة ملساء، كالشىء "المطلى" الذى تضعه فى جيبها، وترغب فى رؤية ما بداخلها" (صفحة ٥٠٦) لا مكان ولا زمان، إلا بعض لحظات عابرة فى الأشجار، ليس فى وسعها أن تمنح الأمان الذى يشعر به الفرد فى وسط المجموعة. شجرة البرقوق الخاصة بصوفى انشقت ووالدها لا ينجح فى إسعافها.

ربما يكون جدول أنور inoor هو الذى يمثل بصورة أفضل مقابلة "الشاب هورلوبيرلو" والفتاة التى تعض أصابعها" (صفحة ٥٤٠)، وحتى الدم. الجدول الذى يقدم عناصر عكسية ونزاعية هو وحده الذى يمكنه أن يمسك حقيقة البشر وأن يصبح تزامن الصورة المستحيلة (كلمة كثيرة التداول للفن والعدالة).

الصورة

ولكن فى المسرح، هل الصورة وحدها ممكنة؟ أليست الصورة قاصرة على التصوير أو على أكثر تقديم على الوصف الأدبى؟ فى المسرح، الصورة لا يمكن أن تكون سوى نزاعية، درامية، عكسية، بعني صارخ، وتصوير هذه المرأة صارخ إلى أقسى درجة. وعندما يتناول فينافر Vinaver هذا التقديم الشخصى، فهو يقدم الصورة العامة لكل امرأة (وكل رجل). وإذا كان يصعب على هذه الصورة أن تدخل فى إطار، هذا ربما لأن تقطيع الواقع المصور يخضع إلى قوانين أخرى تماما مختلفة عن قوانين الرسم.

٢ - التقسيم المسرحى

مسرحية - منظر طبيعى أو مسرحية - آلة؟

لأول وهلة، تعطى المسرحية تأثير منظر طبيعى متغير ومعاكس وليس تأثير صورة وجه آدمى فى مصطلح فينافر Vinaver، هذه الصورة هى مسرحية - منظر طبيعى، "تشابك عناصر غير مترابطة ذات طابع محتمل". نجد سلسلة لقاءات عابرة، لا يظهر فيها دائمًا منذ البداية تشابكها السببى. فى الواقع القارئ مصحوب بطابور الشهود الذين استدعتهم المحكمة وبكل الأشخاص الذين تعرفهم صوفى sophie. كل شهادة تضفى درجة للمنظر الطبيعى. وبالتدريج، تظهر الملامح والمنطقين، منطق المحكمة ومنطق شخص مرتبك. وحينئذ المسرحية تكتسب على الأقل ترابطًا ما - وليس منطقًا مطلقًا لمسرحية - آلة - فى التقديم غير المباشر للظروف والمسببات. هذا لأن الواقع يتكون رويدًا رويدًا بتأثير العصا الخاصة برجل المسرح - المونيتر، الذى يقود بخطى ثابتة المتفرج فى طريقة تقديم الأحداث واسترسال الأحداث.

الكلمة والفعل

كما أن المنظر الطبيعى عندما يذوب الثلج من حوله يظهر وجود مسرحية - آلة وطرق سرية للقارئ الذى يسير، فإن الكلمة عمومًا تلعب دورًا مزدوجًا للفعل وأداة للفعل. "الكلمة فعل (ونسميها كلمة - فعل) عندما تغيّر الوضع، أو بمعنى آخر عندما تنتج حركة من وضع إلى آخر، من حالة إلى أخرى" يتولد إحساس بلا تقدم إلا بمتابعة كل شاهد جديد، مع ملاحظة كيف تنتج ملاحظته من نفسها

نتائج. ويلاحظ سريعًا أن كل مقطع جديد هو فى النهاية فى خدمة منطق عام، لتحقيق قام به المفتش فينافر Vinaver أو المفتش القارئ. وعندما يأتى الممثلون ليقولوا الحقيقة، ولو جزئيا أو انحيازا، فإنهم يساهمون فى رسم صورة معاكسة بصوفى، صورة صينية أو صورة - آلية.

يعيد فينافر Vinaver، ثم القارئ، الحقيقة النفسية السرية لهذه المرأة الغامضة، التى وجدت والذى يستعيد قصتها من خلال تصريحات المحامين والقضاة. هو يعيد صياغة لغة رجال القانون، ويعيد تفاهة مقولباتهم، هو يشير إلى المسيرة المعوجة للإيهام، وبطريقة موازية، هو يعمق معرفتنا لصوفى ومن حولها.

لايمكن التحدث عن حبكة مهتمة بمفاوضات المحكمة أو على السيرة الذاتية لصوفى، بما أن تأثير هذين الحدثين ليس مرتبطًا بخيط سردى واضح وأن المنطق وحده خطابى، ومرتبط بتعاون القارئ وحضوره، وإرادته الطيبة. ينظر القارئ إلى "الآلة القضائية" وهى تدور فى الفراغ (ص٣٠) والآلة النفسية الاجتماعية لصوفى. سنلاحظ مثلا إن بقية الثمانى وعشرين مقطعًا هو "فلاش باك" ضخم مسئول عن شرح الجريمة، وتدور حول مركز: اللحظة التى يغير فيها الحب من معسكره، حيث يتوقف جزافييه عن الحب وتبدأ صوفى فى الحب يسجل المشهدان ١٢و ١٤ هذا التغيير بطريقة ذاتية (صوفى: "أعتقد أننى أحبك"، (صفحة ٥١٢)، ثم بطريقة موضوعية (السيد كنسيه: "صوفى أوزانو بدأت فى حب جزافييه برجريه تقريبًا فى اللحظة التى كف هو عن حبها" ، (صفحة ٥٢٤)، فى النصف الأول (من ١ إلى ١١)، كل عناصر النزاع موضوعة

فى مكانها: المقابلة التى لم تتم مع جزافييه، عدم التفاهم العائلى، شراء سلاح الجريمة، على طريقة wayzech buchnez لبوسنر. فى النصف الثانى (من ١٥ إلى ٢٨)، تعاد نفس العناصر، ولكن مع معنى مأسوى للمحتوم، كما لو كان لا يمكن لشىء إنه يوقف الميكانيكية المحتومة، حيث إنه لا العشيق القديم، ولا الأسرة، ولا الدكتور شلنسجر - البديل الإيجابى للأب - يستطيعون أو يريدون فعل أى شىء لمساعدة صوفى، برغم غياب حبكة مستمرة "وممدودة"، يوجد بناء بسيط وذو طابع نظامى، يسمح بإعادة بناء مرور الخيال.

ولكن ما هى الحال بالنسبة "لأهمية الوضع" كل فقرة تجبر الممثل على إيجاد أو إعادة إيجاد مباشر للشخصية، وفقًا لاتفاق تطبيعى يكون تم اختياره. بما أن كل مقطع قصير جدا، فإن الممثل ليس لديه وقت أن يستقر فى دوره وأن يخلق تأثير موقف. ولكن ذلك ليس بالعائق، لأن مهمة الممثل أن يسمع الأصداء من فقرة إلى أخرى، وأن يشعر المستمع بما يدور بين بداية ونهاية الفقرة، ما يسميه فينافر Vinaver "فعل التفاصيل" .

من أجل تطبيع فعل التفاصيل والفعل العام للمسرحية بصورة أفضل، سيتم اللوجوء إلى فصائل خاصة فينافر Vinaver للحدث، والمعلومة والتيمة.

حدث، معلومة، تيمة

الحدث، "انقلاب هام فى الموقف" هو حدث جريمة القتل، يقوم كل من صوفى وجزافييه بإعادته مباشرة أمام المحكمة (صفحة ٥٠٢) وبمجرد أن تم المحظور

بدون الحاجة إلى سلسلة شهود، تتركز المسرحية على هدفها: إتمام صورة لامرأة. وتبدو أحداث كل مقطع لا معنى لها، وكثافتها ضعيفة للغاية مقارنة بضربات النار. وبالرغم من ذلك هما يشرحان الأحداث.

المعلومات التى تصل إلى القضاة عن طريق الشهود يجب أن تؤخذ بحذر. على القارئ والمتفرج أن يحكما على صوفى "بروحهما وضميرهما" هو يملك وضعًا قويًا مقارنة بوضع الشخصيات حيث إنه قادر على مراقبة المناورات المحكمة وضعف مستوى المحيطين بالمرأة الشابة، مما يعطى معلومة إلى حد ما طيبة عنها.

أما عن تيمات المسرحية، فهى ليست موضع اهتمام نظاميا. التيمة الأساسية هى بالتأكيد تيمة غرابة صوفى. بفضل بعض الملحوظات، تكتسب هذه التيمة "وضعًا مهمًا"، ولكنها قابلة للتوسع فى مجمل النص[1]. مفهوم التيمة فى المسرح ليس مجديا بصورة كافية، ويتحدث فينافر Vinaver عن محاور تيمي، "إن التيمات ليسوا فى حد ذاتهم فعالين، ولكنهم يكونون الأسس التى يتولد منها الفعل ويجد ضغطه" .بدلا من ذكر تحديدا كل التيمات التى تظهر فى المسرحية، من الأفضل إعادة تكوين بعض الشبكات الموضوعة بطريقة طباقية محور تيمى هام يمكن أن يكون مثلا المحور الذى يضع البحث عن الاتهام عن طريق المحكمة فى مواجهة البحث عن الحقيقة عن طريق صوفى.

---

(١) يضع فينافر Vinaver خاصية أهمية القضايا فى فصيلة الكلمة - الفعل، ونحن نرى أنها تتبع فنًا مسرحيًا للنزاع التيمى. (من الكلمة كأداة للفعل).

أحداث معلومات، تيمات، يمرون إذن دون أن ينتبه لهم، كما لو كانوا غارقين فى الكتابة. يجب أن يتم انتشالهم من النص، كما لو كانت النصية و"الصور النصية" أكثر أهمية من المضمون والأفعال الجسدية.

الموضوع خاص بأى نمط للمقطع (للمشهد" وأى صور نصية؟

صور نصية

بخلاف مشهد مقابلة صوفى مع جزافييه (مكان)، لا توجد حوارات حقيقية بين الشخصيات، على الأقل أحاديث ليست معترضة بحوارات أخرى.

وضع المنطوق العادى هو وضع اثنين، ثلاثة، أو أربعة أحاديث يتداخلون فى نفس مساحة الكلمة، كل مجموعة تعطى حوارها دون ملاحظة الآخرين. يجب على المتفرج أن يقبل هذا الاتفاق الخاص بالتبادل الكلامى.

هذه الأحاديث المتشابكة يخضع كل حديث منها إلى قوانين وحالات صور قدمها فينافر Vinaver فى أنماط عن "الصور النصية". وبسبب تشابك الحوارات، تكون الصور النصية مقنعة فى تكوينها: تكمن قوتها وصدمها فى تأثير المفاجأة الذى تسببه عندما نتعرف عليها.

والهجوم، مثلا، متواجد بكثرة فى مشاهد القضية. الهجوم يتحدى كثيرًا بعد ذلك، فى الدفاع والرد اللذين يظهران بعد العديد من التبادلات.

الجوقة (كورس)، هذا "التتابع من الجمل التى تتلاشى منها شخصية شخصيات المسرحية لكى تترك مكانا لتأثير كورالى" يمكنه أن يبدو كالشكل الأكثر حدوثًا، على الأقل من الظاهر، لأن المشتركين - إذا أخذ كل واحد على حدة - ليس لديهم الإحساس بالتواصل فى نفس الرسالة: هم لا يتقابلون إلا من خلال صدف التكوين.

العنصر الخاطف فى الشكل النصى (الوسيلة المسرحية) الأكثر حدوثًا: "جملة (...) تؤدى إلى مفاجأة كبيرة بالنسبة لما كان منتظرًا من الخامة النصية السابقة، عندما تتغير المفاجأة إلى واقع، فى لحظة حدوثها". يوجد واقع عندما ينطق أحد المتحدثين بجملة صدفة، وعندما تأخذ هذه الجملة فجأة معنى غير متوقع وبرغم ذلك صحيحًا، فى هذه الحالة يتم نقل هذه الكلمة ذاتها إلى حوار آخر. إن فعل النص مرئى فى السرعة، وليس مرتبطًا أبدا بتطور المواقف الدرامية: "الفعل، على المستوى الجزئى للنص يمكن أن يعرف كالآتى: غير المنتظر، يتحرك فى وضوح، يسبب حركة. لقد تحرك. لقد تقدم".

المفاجأة فى هذه المسرحية تعمل على "مستوى شعرى" من خلال تحركات معانى أحدثتها مجموعة أفكار غير منتظرة بالمرة. لا يوجد أى خطأ بالنسبة لسير القضية أو مخرجها، ولكن يوجد اندهاش مستمرة فى ظهور الجمل الجديدة التى تعوق الانتظارات.

هذه المفاجأة تحدث بداخل الخطاب. وبفضل هذه الأحداث اللغوية، تتكون خطوة خطوة قصة عامة وحبكة خاصة، برغم أن الهدف الأساسى للمسرحية

ليس بناء سرد مجسد فى قصة وحبكة. تكون المسرحية إذن، بالنسبة للأسئلة ١١، ١٢، ١٣ التى يطرحها فينافر Vinaver، فى الجزء "العلوى" ، الخاص بالكلمة - الفعل.

٣- أساليب الكتابة

إن نظرية فينافر Vinaver للأشكال النصية - وفى رأينا أهم ما فى طريقته - توصل بصورة طبيعية على نظرية أساليب الكتابة وأساليب النصية، وهى أساليب يتولاها فعليا أداء الممثلين.

إذا كانت الكلمة تنطق بحرية، وتدور بلا عناء من متحدث إلى مستمع، فإن الممثلين هم المسئولون عن اتجاهها، باختيار مكانها الأصلى ومكان وصولها. لا تسمع الشخصية سوى شريكها وهذا وفق اتفاق ضمنى، ولا يتأثر بالمتحاورين الآخرين. ويجب على المتفرج أن يحدد مصدر الكلمة داخل مجموعة من ثلاثة، أربعة، خمسة أو ستة ممثلين ويلاحظ توجهها مباشرة، ولكن أيضا بصورة غير مباشرة وبسخرية، كل ذلك فى آن واحد.

سنذكر بعض أهم أساليب هذه الكتابة.

مبدأ اقتحام الكلام

فى كل لحظة يمكن لمتحدث واحد وكثير من المتحدثين أن يتدخلوا فى الأحاديث دون أن يدركوا ذلك ودون أن يبدو عليهم أن ذلك يسبب لهم أى إزعاج.

تتواصل هذه الحوارات كما لو كان أى شىء قد حدث، ولكن "تشابك" حديثين بداخل مشهد واحد، أو من مشهد إلى آخر، يحدث فى أغلب الوقت "مفاجأة طريفة": «التواصل الكلامى يتكون بدءًا من عدم تواصل عناصر الواقع ويسبب «وصلات ساخرة» غير محدودة وغير متوقعة (...) كل الرهان (...) موجود فى «المفاجأة الطريفة»، فى "الشعور الكوميدى" الذى يأتى من الوقفات والوصلات غير المتوقعة".

الاسترسال فى الحديث

أحيانا يستكمل الحوار فى المشهد التالى، مما يحدث تأثير مفاجأة، كما يحدث أيضا الإحساس أن كل شىء مرتبط وأن الأحاديث تستكمل من تحت الأرض، وكل متحدث يواصل فكرته:

السيدة أوزانو: على الأقل هذا الشلسنجر كان رجلاً كريمًا وحريصًا على أن تتغذى بصورة جيدة فى مطعم فى مدينة باريس (مكان٤)

فرانسين: لقد انتابنى خوف كبير

السيدة اوزانو: هى التى لم تكمل بعد نموها. (ص ٥٠٧)

تواصل السيدة اوزانو فكرتها: كانت ابنتها مازالت فى مرحلة النمو، ولكن المستمع، بفعل النمو الجنسى المبكر للفتاة، يسمع شيئًا آخرًا.

يجب على المستمع أن يظل منتبها ويسمع الاقتراحات الجديد مع صدى الاقتراحات السابقة. وكلما طال الوقت بين الأدوار العرضية، كلما زادت مخاطرة النسيان، ولكن كلما زاد التأثير إذا عملت الذاكرة بصورة جيدة.

وهذا مثال عن أصداء عن نشاط صوفى:

السيدة اوزانو (...) لقد علمنا فقط بعد ذلك أنها كانت تعمل ممرضة فى المستشفى.

جزافييه: هل علاقتك بها سيئة؟

صوفى: يبدو أنها بداية رواية

السيد اوزانو: والعاهرة (صفحة ٥٠٧)

يزيد من حدة جملة الأب أنها تأتى كتعليق بارد متقذر.

الكلمة كرابط

تربط الكلمة بين فقرات متناثرة ومواقف متفرقة. هى "رابط بين عناصر متفرقة" متجمعة. يتبين القارئ أصداء بعيدة، ويقرب علامتين ويستخرج منهما معانى مجازية. مثال الشاى الملتهب الذى تفضله صوفى، ولكن تتركة يبرد. صوفى (فى كولونا): هل نعد شايا؟ ملتهب جدا. أعتقد أننىْ أحبه هكذا. (صفحة٥٢١).

هى تفضل الشاى الملتهب، ولكنهما على الأخص تفهم أنها تحب جزافييه. بعد ذلك، ستضمن الكلمات الأخيرة لعشيقها الأول، شلنسنجر، هذا العتاب الذى يبدو لا قيمة له:

"تتركيه يبرد، دائما تفعلين ذلك، تقولين أنك تفضلينه ملتهبا وتتركينه يبرد ساعات طويلة" (صفحة ٥٤٣).

الذى تتركه يبرد، هو خصوصًا، حب الرجال لها حتى اللحظة التى يشعرون فيها بالملل ويتركونها.

مقتطفات من اللازمة:

لا توجد شبكات كبيرة من اللازمة (كما فى مسرحية البومة لتشيكوف Tchékhov مثلا)، ولكن توجد مقتطفات من التعبيرات المتكررة التى تميز تصرفات شخصية ما. على سبيل المثال، صوفى تظهر كإنسانة "منحرفة فى ثلاث لحظات من قصتها:

١) صوفى: انحراف

جزافييه: إلى أى مكان؟

صوفى: بدون هدف. (ص٥٠٥)

٢) كلودت: كان حريصًا على أن يعرف (...) إذا لم تنحرفى (ص ٥٢٥)

٣) جزافييه: لا تتركها تقع بالكامل حتى لا تنحرف (ص ٥٤٠)

تعبير واحد يكفى لتوصيف مشوار صوفى، وربط المفهوم إلى تصرفاتها، ورسم طريقها بالكامل.

عنصر السرعة الخاطفة

بالتأكيد على القارئ أو المستمع أن يهتم بالتقاربات، ولكن أيضا على النص أن يكون مستعدًا لإظهاها. فى اللحظة التى يتم فيها الإرسال، تكون الكلمة قادرة على أن تتصل بشبكات النص. يخرج حينئذ من النص "تركز أقصى للطاقة فى حاضر الكلمة"، سرعة خاطفة، هذا الشكل النصى الذى "يحدث فيه رد أو جزء من رد مفاجأة قوية بالمقارنة مع ما يمكن أن تحدثه الخامة النصية السابقة، وفى الوقت الذى تتغير المفاجأة إلى واقع فى لحظة حدوثها" المسرحية مليئة بالسرعات الخاطفة، حيث إنها تتقدم عن طريق سلسلة من الانكشافات. عندما تتعرف صوفى على جزافييه، تبدو وكأنها تمدح أدبه، هى فى الحقيقة تعلن - ربما دون أن تدرى - المصير الذى ينتظره معها:

"إنك مؤدب. هل تحب الشواطئ الطويلة؟ إننى أحب أنواع الحصى كلها، إننى ألتقطها وأضعها فى جيوبى، أحب أن أفتحها وأرى ما بداخلها" (ص ٥٠٦).

إذا كان جزافييه مؤدبًا، هذا لأنه ربما يكون أملسًا مثل الحصى الملساء، لا شىء يميزه، بدون شخصيته واضحة ومثل الحصى الملساء. صوفى تضعه فى جيبها ، تغريه، تحيده كيف تستخدمه عندما تريد. إذا كان فى استطاعتها أن

تفتح هذه الحصاة الملساء، سوف يمكنها أن ترى أخيرًا ما بداخل جزافييه، لماذا يحبها أو لا يحبها، لماذا يهتم بها، وسيمكنها أن تحطمه. وهذا ما بالفعل ستفعله مع هذا الشاب الطيب المؤدب فى لمحة خاطفة، مصير جزافييه قد وصل إلينا ووصل إليه أيضا، مثل النذير أو التحذير.

أسلوب اللغة القانونية:

كشف فينافر Vinaver باستخدامه لغة القضاء - وبتجميع ذكى - من المقولبات والمسلمات الخاصة بالمحاكم. على خلاف المسرحيات الأخرى، لا يقدم خطابًا متكررًا، بل يقدم مونتاجًا من السخرية لنصوص مختارة من اللغة القانونية. الخطاب متحجر ويدل على ايديولوجيا وسيكولوجيا طبقة البرجوازية الصغيرة الذى تناولها بارت Barthes فى كتابه "أساطير" Mythologies خصوصا بالنسبة للغة القانونية فى "دومينيسى أو انتصار الأدب Dominici ou le triomphe de la Iitterature" .

الطريقة التى قدم بها سلوك صوفى تدينها. وفى مواجهة هذه اللغة التى تدينها تحاول صوفى أن تجيب بقدر الإمكان بصراحة المشاهد التى تعيدها والتى تتصورها وتستعيدها كإجابات على المحكمة، تتميز بلغة أكثر بساطة، غير محرفة، ليست معتادة على تاريخ اللغة، ويجئ رد الأب عنيفا ويبدو وكأنها تقرير بارد ومقزز.

لعب على المنطوق

ليس من الضرورى أن تكون اللازمة شبكة: كثيرًا ما يكفى المنطوق، والقافية وعدد المقاطع اللفظية فى جمل الشعر الحر لخلق إيقاع معبر جدًا:

"أن أكون مختبئة هذه هى الشهوة لا يا جزافييه Etre cahée c'est la Volupté, non Xavier, Tum, áimes trop je me t áime pas assez" أنت تحبنى كثيرا وأنا لا أحبك بصورة كافية" (صفحة ٥١٩) القافية توحّد هذه السطور وتمنحهم إيقاعًا شبيها بإيقاع الأغنية الشعبية.

اللعب على السجع كثيرًا جدًا أيضًا Bonachon bourrichon، "ce gar on: استخدامهم فى صفحة واحدة، يعطى انطباعا أن هذه الكلمات منشور إعلانى".

الإيقاع

بسرعة فائقة، المستمع (أو القارئ الذى يستعيد النص فى رأسه) يصبح منتبهًا لإيقاع النص، ليس فقط ليستمتع بموسيقاه، بإخراج مسرحيته l'ordinaire، اخترع نظام بيانى ليسجل التقسيم الإيقاعى بكل دقة[1]:

وقفة طفيفة: L P

فصل: /

(١) وثيقة واردة فى كتاب دافيد برادبى David Bredby: "مسرح ميشيل فينافر the theatre of Michel Viinaver، مطابع جامعة ميتشجان، ١٩٩٣، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

ربط:

علامة: ^

سجع، قافية: ●

تماثل: -

إنه من المفيد أن تكتب كل المسرحية طبقًا لهذه العلامات الإيقاعية وأن تكون بعد ذلك هذه التجزئة بنفس دقة الموسيقى. إن المهمة الرئيسية للممثل - الموسيقى هى أن يجد السرعة الطيبة للإلقاء من أجل أن يقوم بدوره وألا يتداخل مع الحوارات المتقابلة للشخصيات الأخرى. لا صمت قادر على الإيماء يستطيع أن يوقف تنفيذ المقطع. في نفس الوقت، يشير الممثل - مع كل مشهد جديد- إلى كيفية تغيير الإيقاع: هو يشير أيضا إلى اختلافات الإيقاع وتغييرات الإيقاع. إنه يُشعر، ولكن بدون تفاخر، "كثافة الطاقة على مستوى جزئى للنص - على مستوى التركيبات شديدة الصغر لكلمات بداخل الرد أو مجموعة الردود" من أجل أن يعبر عن تعدد الكلمة، يجب على الممثل أن يحترم بدقة المقطع، وبصورة خاصة الإيقاع.

التـرقيم والطباعة

هما يشتركان بنفس الإرادة فى تدوين إيقاع الإلقاء. أُلغيت كل علامات الترقيم، باستثناء علامات الاستفهام. عندما تبدأ الشخصية تداخل أطول من

المعتـاد (أكثر من سطر)، يحدث أن الطبـاعة تأخذ شكل الشعر الحـر، كل بيت يكون وحدة تنفس ونبرة، مُجمل فى تكوين النص.

٤ - الشخصيات

كل هذه الوسائل الخاصة بالكتابة تجعل الشخصيات أساسًا مكونة بأصوات، بنبرات دقيقة وتكوّن تعدد أصوات والتى فيها كل صوت يسمع مقارنة بالآخرين. الشخصيات - استثناء الشكل المعقد لصوفى - لديها وقت قليل أن توجد كأثر مرئ، تحكمى ومشهدى.

تداخل الشخصيات:

فى هذه المسرحية "المكان ما بين الشخصيات يسيطر على الشخصيات": أنه من خلال نظام مواجهاتهم الدلالية، وبنائهم المتبادل سيتمكن القارئ من شرحها.

المواجهة الأساسية هى مواجهة "ممثلين" الدراما ورجال القانون. إذا كان ممثلو الدراما يعبرون بطريقة محايدة إلى حدما فى رواية الأحداث، فإن رجال القانون يتحدثون لغة من خشب، يخلطون المقولبات بلا مهادنة الخاصة بالعدالة والإدانة التي كانت سائدة فى فترة ما بعد الحرب. وعندما ذكر فينافر Vinaver تعبيرات استخدمها فعلاً المحامون أثناء نظر قضية صوفى الحقيقة، بولين دو بيوسون pauline Dubuisson، إنما أراد بذلك أن يعطى قيمة وثائقية للعدالة التى اتسمت بالنشاط الزائد فى هذا العصر.

كل صوت فى المحكمة يعبر بواسطة تعبيرات جوفاء ومعبرة عن أيديولوجية ذات طابع أخلاقى نستشعر فيها إلى الآن المناخ الخانق لفرنسا فى عهد "بتان" Petain. يظهر الواقع تدريجيًا بفضل الطريقة التى اتبعتها الكتابة.

ولكن نظام "ما بين الشخصيات" يقرأ من خلال لعبة السيمتريا وتقارب الأدوار التى يؤديها نفس الممثل. "استخدام الأدوار المتعددة لا يؤدي فقط إلى مبدأ التوفير، ولكنه يساهم بصورة فعالة فى معاكسة محاولة إعادة تكوين استمرارية سيكولوجية على خشبة المسرح، ووضع طبقة من هذه المصداقية التى تمنع الحقيقة من المرور".

تجميع الأدوار يفيد أيضًا فى الإيحاء بالتناقضات والتشابهات، وفى الإشارة على سبيل المثال أن دكتور شلنسنجر هو البديل الأبوى الإيجابى للصورة السلبية للغاية للأب، بينما تظهر مدام چيبو M me Guibot نفس الرفق المتصنع كأم صوفى.

هيمنة المشاهد:

كل الشخصيات - باستثناء صوفى - مقدمون وفق مسبباتهم البسيطة. إذن توجد دائمًا "سيطرة للمتفرج على الشخصية" على العكس، يبقى سلوك الشخصية الرئيسية غامضًا.

صوفى تبقى غريبة غير معروفة، بمعنى الشخصية التى تهب اسمها والتى قدمها كامى Camus فى "الغريب" l`Etranger صوفى مثل شخصية كامى

مأخوذة فى آلة قانونية تفوقها وهى تفرضها. هى لا تعلم لماذا فتحت النار. هى صامدة، ثائرة غريبة على صغائر المحكمة، غير متأقلمة مع العالم الذى تعيشه. هى تمثل ما تشعر به من جانب جزافييه عندما توقف عن حبها: "أحسست به بعيدًا جدًا، غريبًا تقريبًا". (صفحة ٥٠٣) هى تبحث هى الأخرى عن الحقيقة، ولكنها فى تأخر دائم عن الآخرين، وترفض أن تكذب، أو تجيب، أن تحكم أو أن يُحكم عليها. ما هى إذن حقيقتها؟ على طريقة بيراند للو Pirandello صوفى مختلفة مع كل واحد من الشخصيات، وكل واحد يطالب - على حق - بصوفى الخاصة به. لا أحد يحاول أن يفهمها لذاتها، ربما باستثناء بدائل الأب والأم، شلنسنجر ومدام چيبو. هل هى تفهم نفسها؟ على كل حال هى تتعرف على نفسها فى لوحة جيمس انسور James Ensor تحت ملامح هذه السيدة "بأنف أخضر وأيدٍ صفراء" ، "تعض أصابعها (...) حتى الدم (صفحة ٥٤٥ - ٥٤٦). إذن هو صورة لا تشبه ملامح الشخصية ولكنها تُظهر بصورة أفضل الحقيقة الداخلية للسيدة الشابة: بعد أن رفضت حب جزافييه، تعبر عن أسفها وحسرتها: تقضم أصابعها حتى تدمى.

كل عناصر الدراما مجتمعه فى هذه اللوحة: مقابلة الشابين، الأسف فى رؤية نهاية الحب، العنف تجاه الذات، الدم المسال الآخر، الضحية، لا وجود له فى اللوحة، كما لو كان قد أصبح إضافيًا، مبعدًا فى الهوامش، الدم السائل ليس دمه، ولكنه دم صوفى. الطريقة التى وصفت بها اللوحة تُظهر الأسلوب الذى ستفهم به السيدة الشابة ظروف الجريمة.

إذا أسـالت الدم، هل هذه عـلامـة أننا فى المسـرح، هذا المكان الذى نرى فيـه الآخرين يتعذبون، يتـقـاتلون، دون أن يحثنا ذلك على التدخل، ويسعدنا إلى حد كبير؟ الخيـال المسـرحى، بـرغم الفـلاش باك، برغم المقـاطعـات المستـمرة للفعل، يجد مكانه بقوة، هو "متعذر الكسـر"، هو إذن ليس موضع شك. تبادل المستويين - مستوى المحكمة ومستوى المشاهد - ليس تباعدًا بالمرة، تمنع الوهم والمطابقة. هى تساهم فى تقوية الخيال المسرحى، وعلى إعادة تصوير القصة والشخصيات.

الخيال المسرحى

آخر محور مسرحى لفينافر Vinaver (المحور ١٥، الخـاص بالخيال) مقدم فقط فى طريقة التحليل ويخص فقط (محور ٤) ودرجة خيال النص (محور١٥). هذا المحور لا يمتد إلى تفكير فى "ماقبل الإخراج"، المسرحة أو الإخراج.

الموقف هنا يميل إلى القوة عن الضعف، لأنه يجبر الممثل - حتى وهو مقسم إلى مشاهد صغيرة وشعاعات مشهد - إلى أن يكون مقنعًا مباشرة، وأن يعيد بناء الواقع فى لحظة، وأن يرتكز على صحة الفقرات. كل مواقف المنطوق التي تنتج عنه، حتى الجهاز المجمل للمشاهد المختلفة، تعبر عن اهمام درامى قوى للغاية.

- وفقا لنظرية "ما قبل الإخراج"، فهذه تظهر بوضوح عند قراءة النص، هى ربما تأتى من رؤية المؤلف ولا بنقصها إلا أن تنفذ عن طريق المخـرج. هل هذا احتمـال يدافع عنه فينافر Vinaver بالطبع لا بالمعنى الذى يقوم فيـه المؤلف بكتابة هذا الإخراج بالضرورة فى كتابته، لأن فينافر Vinaver المنظر لا تفوته فرصة لتأكيد أنه يكتب بدون أن يفكر فى خشبة المسرح. وبرغم ذلك، فى "صورة

امرأة portrait d'une femme" خصوصا فى التعليمات المسرحية الأولية وفى الإشارات عن الأماكن وخدع المسرح (صفحة ٥٢١ على سبيل المثال)، فينا فى Vinaver الكاتب جعل من نفسه مخرجًا، كما لو كان يخشى - بدون تحديد هذه الخدع - أن يغالط من قبل الممثلين القادمين. ويمكن أن يفهم حينئذ (إذا كنا لم نتفق معه) مفهومه المصغر جدًا عن الإخراج الذى يكتفى - كما يرى هو - بامتداد الكتابة.

إنه صحيح أن نص "صورة امرأة portrait d'une femme يتضمن العديد من التعليمات على الأداء. ولا نتخيل إخراجًا يغالط جهاز المستويين. المكان الوحيد غير المحدد، المكان الوحيد الذى يبقى فيه الأداء مفتوحا، يخص صوفى: هل هى مدانة من الظروف؟ هذا السؤال عن المسئولية ليس مجردًا، هو يلزم أداء الممثلين، رؤية العلامات على التصرفات والمسئوليات. سيظهر الإخراج صوفى فى صورة - إلى حد ما - طيبة، سيتجه إلى معنى الإدانة منذ البداية، أو سيجعل منها صامدة، غريبة، ضحية تقريبًا.

الاهتمام المكثف:

يسمح عرض الخمسة عشر محور المسرحيين الذين يقترحهم فينافر Vinaver بلاشك إلى فهم العمل الذى يتناوله التحليل فى مكوناته، وتقييم صورته النهائية. لقد تبينا أنها تقع فى الجزء العلوى من الجدول، بجانب الكلمة- الفعل والمسرحية - منظر طبيعى. ولكنها، لديها قابلية أن "تقع"، وأن "تتجمد"، وأن تجد سلطات القصة، والمحاكاة والشخصية المجرمة الكبيرة التى تفتن إلى

حد كبير، ولا هى مدانة تمامًا ولا هى بريئة تمامًا مثل الصورة التراجيدية الكلاسيكية. هذا الاتجاه "نحو الأسفل"، نحو الفعل المستقيم، الدرامى، هو اتجاه لجاذبية ورجوع من فن مسرحى خاص بالمطابقة.

صوفى فاتنة، مغرية حيث إنها مجرمة، صامدة حيث إنها غير مقبولة من غالبية الطبقة البرجوازية، مستعدة للقتل أو أن تقتل نفسها لأن العالم يتعامل معها بصورة خاطئة.

المسرحية ليست فقط بناء شكليًا مثاليًا يركبه التحليل مثل ميكانيكية الساعة السويسرية، هى تتكون مثل "أثر له مفعول وعلى القارئ"[1] هذا الأثر يتلاقى مع ما يسميه فينافر Vinaver "القيمة" الخاصة بالمسرحية: "القيمة تقاس بقوة الأثر الذى يؤثر علينا (ما تعطيه لأن نشعر، ونتبين، ونفهم) واللذة التى تمنحنا إياها، وكثافة الاهتمام التى تثيره فينا، وعلى الأساليب التى تفعلها لكى تصل إلى هدفها: الفكرة، الشعور، الشحنة الشعرية، الضحك، الإغراء".

"كثافة الاهتمام" مرتبطة فى هذه الصورة Portrair بالتعريف الممكن للبطلة، بتحريك التعاطف لها وعدم التعاطف مع المحكمة، وبالقصة التى ثير بالداخل رعب وشفقة، وباللذة التى تتولد من تقليد الأفعال الإنسانية، بالتركيبة المعقدة جدًا، المقنعة ولكنها فاهمة تمامًا للمسرحية، بالتعليق لهذه الدراما التحليلية التى نعرف مسبقًا نهايتها، ولكن مع ذلك ترغب فى تغييرها. بهذه الطريقة، تضمن المسرحية اهتمام الجمهور مع إجبار المتفرج أن يقبل المفاجأة والتغيير: "أولا

(١) انظر الشكل المقدم فى الفصل الأول، نقطة ٤ - ٢.

ضمان اهتمام الجمهور. ثم توصيله إلى حالة ما من عدم الاستقرار، تسهيل طريقه نحو تغيير محتمل".

هذه الاستراتيجية تجاه اهتمام الجمهور، يطبقها فينافر Vinaver أيضًا فى المسرحية. يتوصل المفترج للمعنى ولتغيير ما هو منتظر، بسبب شعور عدم الاستقرار، وعدم الفهم. هذا هو الحال بالنسبة لهذه "الصورة portait هذه الصورة لا تتضمن إدانة مباشرة للعدالة، ولا دفاعًا لعاطفة الحب. وإنما هى سلسلة توقعات، "نبضات"، صغيرة تشير إلى القارئ لالتقاطها فى كل لحظة، وتكرارها يؤدى إلى تكوين صورة، تصوير لا يدعى مع ذلك كما عند بريخت Bracht، أن يقدم بصورة واقعية وناقدة العالم. هذه هى طريقة فينافر Vinaver فى إفساد النظام:

"هذه طريقة لإفساد نظام الأشياء دون الإفصاح عن ذلك. كل إدانة (حتى عند بريخت Brecht) تنادى الدفاع والرد على الإهانة (الرد على المهاجمة؟) المواجهة .. والاسترداد. أوظف نفسى لتقديم عالم بلا قضية (هذه الملحوظة مأخوذة من رولان بارت Roland Barthes) ولكن مزودة بنبضات صغيرة وهى على الأمد البعيد، تهدف إلى إحداث زلزلة كبيرة" [1].

(١) تعبير "الرد على الإهانة" يبدو غلطة مطبعية. الا يكون من الأفضل أن نقرأها "الرد على المهاجمة.

استخدام جديد للواقع:

تمر كتابة فينافر Vinaver فى هذه المسرحية على الأقل - لأن طريقته تختلف بلا توقف خلال أعماله - بسلسلة من الهدم غير الواضح والتى بصورة عكسية، تنتهى بإعادة بناء الواقع، ويقود، كما كان يقول بارت Barthes، إلى "استخدام جديد للواقع"[1].

إنه القارئ (ثم المتفرج) الذى يعيد تكوين القضية (فى تعسفها) والمحيط العاطفى لصوفى وجزافيية (فى تعقيده). الصورة عبارة عن بازل Puzzle، وتظهر تحت ملامح لوحة انسور Ensor، أنه لا يقد وجهًا بطريقة واقعية، هو يعنى النفس الإنسانية. الملمح ليس دقيقا، الألوان صارخة، ولكن الرسم به إجماليا ما نريد أن نراه فيه.

الواقع، واقع فرنسا عام ١٩٥٣ بأغلبية طبقة البرجوازية الصغيرة ليس متاحًا بصورة مباشرة. لا نجد تقديمًا اجتماعيًا ثقافيًا لهذه الفترة، المسرحية ليست واقعية، على الأقل بالمعنى التقليدى. الواقع بالفعل ، ليست شيئا يعطى مقدما يعرفه فينافر Vinaver ويعبر عنه فى مسرحيته. هو ما يجب أن تعيد بناءه بدقة الكتابة:

(١) رولان بارت Roland Barthes، مقدمة Coréens، فينافر Vinaver المسرح الكامل، مجلد ١ ص ٣٨

"الواقعية لا يمكننا برمجتها. إنها ما يجب أن نصل إليه إذا حالفنا الحظ، وإذا تجنبنا أن نضع كتابتها فى خدمة أى شىء وجد قبلها، إذا كان الواقع لا يعطى أبدًا مسبقًا، على شكل فكرة مثلاً، إذا ظلت دائما الشىء الذى لا يمكن الوصول إليه، الشىء الذى نحاول بلا هوادة أن نصل إليه مع ذلك". البحث عن المعنى - الذى يعتبر بالنسبة لفينافر Vinaver مهمة العمل ذاته. "يهدف إلى المعرفة، وليس لعرض أو إبراز ما هو معروف من قبل"، وهو يتمركز هنا فى جدول تصورى، حيث تتعارف الشخصيات وحيث تظهر أخيرا حدوته، قصة مأساوية فى نفس الوقت، هذه الإعادة للبناء، هذه الإعادة لتصور الواقع لا تتضمن خطابًا عن الواقع (إنه تقديم جديد، تشكيلى، كاريكاتورى تقريبا) يقدم فينافر رأيًا مخالفًا - وهو كان قد قدم أسلوب تحليل "مع تعليق أى مضمون - ويأخذ فى الاعتبار أهم المعطيات التاريخية، الاجتماعية الاقتصادية الثقافية والسيرية التى تسمح بوضع العمل فى بيئة ويستحسن بعض جوانبه غير الجوانب النصية والمسرحية". ولكن أين يمكن البحث عن هذه المعطيات إذا تركنا الحدود المؤكدة للعمل من أجل الغوص فى الواقع؟ هل يكفى القول إن واقع فرنسا عام ١٩٥٣ يناسب جيدًا تلك الفترة الثقيلة لأيديولوجية البرجوازية الصغيرة؟. أما عن الظروف السيرية للكتابة، سوف نستمر فى مفاضلة أن نجهلها، كما لو كانت المسرحية هى الدليل الوحيد والأثر الوحيد لوجودهم، وأنها تحبط أى بحث للمسببات الشخصية للمؤلف. إنه غير مريح وغير مجدى إعادة بناء هذا المضمون كلية خارجيًا عن النص، لأنه لا يكون نظامًا تاريخيًا، سياسيًا، اقتصاديًا متجانسًا، على الأقل بالنسبة للكاتب. إنه من الأفضل ملاحظة كيف ينتشر هذا

المضمون فى النص على شكل أيديولوجية خفية الصامد، بالتحديد لأنه لا يقبل القوانين التى تدين مقدما الضمنية للأيديولوجيا والسيكولوجيا "العالميتين"[1].

صورة امرأة، نعم، صورة رجل فى مؤلف، ليس بعد

أى أداء؟

بقى أن نتيخل ما هو غير متخيل فى التحليل النصى من كل نوع: أداء الممثلين والإخراج. من هم الممثلون الصالحون لتمثيل هذه المسرحية؟ حتى لو كانت المسرحية تركز على الصورة الداخلية، العاطفية، السيكواجتماعية لامرأة محبة ولكنها قاتلة، لا يجب أن يكون الأداء نفسيًا أو واقعيًا، على الأقل بمعنى توحّد تام للشخصية، التعبير عن مشاعر معقدة وتلميح لماضٍ كامل أو ثراء كبير للاشعور. الثراء والدقة يجب أن يأتيا خصوصًا من الذى لا يقال لأن الكلمة تقطعها كلمة أخرى، ومتصلة بموقف جديد. الكلمة دائما مقطوعة: الممثل غير قادر على الاستفادة من الاندفاع المكتسب، من التطبيع الأولى، من الواقع فى طريقه إلى إعادة التكوين. إذن يجب أن يعرف أن يتوقف فى التعبير ولا يبدأ فى الحال. تقطيع الجملة فى الأماكن المطلوبة، يجب أن يتم التصور الداخلى لشخصية من فقرة إلى أخرى، ولكن الأداء بنفس النبرة طوال المسرحية. ليس المقصود الإيماء بالصعود المأسوى فى المشاعر لدى صوفى وجزافييه، ولكن مساواتهم فى المزج والكلام، الإشارة ببساطة عن مكانهم ووظيفتهم فى مجمل التقطيع، ذو انفعالات.

(١) سرقة لغة رجل باسم اللغة ذاتها، كل الجرائم الشرعية تبدأ من هنا" (رولان بارت Roland Barthes، دومينيس أو انتصار الأدب"، mythologies، باديس، seuil، ١٩٥٧، ص ٥٣

يجب أن يكون الممثل متحفظا، ذا ردود فعل سريعة، قادرًا على التوصل إلى ديناميكية الشخصية فى الوقت المحدد. ممثل ماهر من تقسيم هو غير ملزم بتجسيده، ليس مسئولا عن دور مثل الممثل الستنسلافسكى.

ربما يكون الممثل لنص فينافر Vinaver ممثلاً يمزج بين ستنسلافسكى Stanislavskiوبريخت Brecht، قادرًا على أن يكون فى الشخصية وأن يباعد أفعالة ومشاعره فى اللحظة الآتية، وقادرًا على هدم الواقع وإعادة بنائه بعد ذلك (١).

هل هذا الممثل موجود الآن؟ فى أحسن الأحوال، نعم، عندما يقدم مسرح فينافر Vinaver عن طريق الكبار، من بلانشون Planchon إلى فيتاز Vitez مرورًا بمونيه Monnet، سيرو Serreau، فرنسون Françon ولاسال lassalle. لا يمكن أن نستمر فى النصح قبل أن نبدأ فى مواجهة هذه النصوص، وأن نحضر الممثلين عن طريق تمرينات مرونة.

---

(١) على آداء ممثل نص فينافر Vinaver انظر "jean - pierre Rayngaert:Jouer Le texte en éclats ميشيل فينافر "مسرح اليوم"، رقم ٨، ٢٠٠٠ يوصى بقراءة محمل المجلد.

تمرينات تجهيزية

١- تقسيم: تقسيم صوتى لفقرة مع الاستعانة بنظام التدوين الخاص بفينافر Vinaver.

٢- تلاقى: فى إحدى الفقرات، تغيير واختبار مواقف المتحدثين والمستمعين تلاقى الحوارات.

٣- ارتجال: يحاول المتحاورون نطق نصهم بينما يحاول بقية الممثلين، دون المساس بهم ولكن بتغيير الوقفات، المواقع فى المكان، النبرات، أن يستعدوا تركيزهم.

٤- مساءلة: صوفى موضوعة فى مركز المساءلة المتقاطعة حيث يستطيع بقية الشخصيات على اضطرابها باستخدام عناصر من ردودهم، بينما تجيب هى بنفسها على كل واحد منهم بجمل من نصها.

٥- حضور: التمييز. بين نمطين من الوجود بالنسبة للممثل: عندما يقول نصه وعندما يكون على خشبة المسرح بدون كلام وكالمتطفل. تنظيم استخدام نمطين للجسد وللحضور.

٦- ركائز: اختراع ركائز أخرى للممثل مختلفة عن ركائز شريكه، وللموقف والخيال. رسم التقطيع الخاص بذلك والتقطيع الصغير.

الفصل الرابع

برنار مارى كولتاس *Bernard - Marie Koltés*
«فى وحدة حقول القطن»
Dans Le Solitude des champs de coton
أو العالم الذى يتاجر فيه

تعتبر مسرحية «فى وحدة حقول القطن» (١٩٨٦) - عن حق - أهم مسرحية للكاتب كولتاس Koltés: وهى عرض أقل من مسرحية «معركة زنجى وكلب» Combat de Négre et de chien (١٩٨٣)، وأقل إثارة من مسرحية «روبرتو زوكو» Roberto Zucco (١٩٩٠)، وهذه المسرحية تملك هذا التميز الشكلى وهذا العمق المحيّر اللذين يرغبان دائمًا فى العودة إلى هذا العمل من أجل الإعجاب بتنسيقها الغريب. تعتبر هذه المسرحية قمة فن كولتاس Koltes، وقدرته على خلط الدروب، برغم أنها كثيرًا ما تكون موضع بحث، فهى تحمل سرها كله. حيث إن هذا السر لا يمكن أبدًا اختراقه، سنكتفى بوصف بعض شروط تشغيله.

سنبدأ الدائرة المقترحة من فن المسرح، فن التعرف على مختلف الموضوعات المتكررة فى الحبكة، وأن نحكى قصة عملية بيع بائسة، وأن نتبين أهم القوى الفعّالة، هذا سيوصلنا بعد ذلك إلى التحليل الأسلوبى للنصية ووضعه فى منطوق، وأخيرًا سنحاول أن نستخلص القضايا المستترة واللاشعورية، معنى الرغبة المعّطلة وتجارة البشر. اختيار الدائرة وهذا الترتيب للأسئلة أملاه علينا ردّ فعلنا الأول كقراء: نحن نبحث أولاً: عن فهم رهان النزاع الكلامى، لقد استرعى انتباهنا تعقيد الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة

هذه الأشكال، الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة هذه الأشكال، نأمل فى فهم المعنى ونتائج هذا التعطيل للرغبة.

أول وأهم صعوبة تواجه قارىء المسرحية هى تحديد سبب الرغبة والنزاع بين التاجر وزبونه. هذا السبب لا يفصح عنه أبدًا، لأن البيع لا يتضمن - وهذا نفهمه سريعًا - بضائع عادية مثل المخدرات، السلاح أو الجنس. كل واحد له فكرته الخاصة للقيمة المتبادلة، وهذه القيمة تكمن ربما فى لذة التبادل، القتال، المعركة الفريدة، وتصبح الرغبة هدفًا فى حّد ذاتها.

لا يعفى هذا الافتراض من دراسة تسلسل الصراع، ورصد مرحلة تطوّر المفاوضة والحجج من أجل البيع أو الشراء. أول تمرين مضمون، ولو أنه أصعب من البحث عن إبرة فى كوم قش، يعتمد على استخراج، من كل ردّ، الكلمات البسيطة التى تدل على تقدم عملية البيع والحجة المستخدمة فى هذه اللحظة ذاتها. يمكن فعلاً تخفيضها إلى بعض الكلمات، حالة التفاوض بالنسبة لكل تداخل، مما يُسهل التحليل المسرحى للتيمات والحجج. ولهذا سنقترح بيانًا يتناسب بصورة أكبر لديناميكية التبادل وتقدم النزاع.

١ - دراسة الموضوعات: مراحل ورهان البيع.

مقدمة: الأوضاع الموقوفة

تاجر (ردّ نمرة ١):

«هل تريد شيئًا (..) وهذا الشىء، هل بإمكانى أنا أن أوفره لك» (٩ صفحة). «قل لى ما هو الشىء الذى ترغبه» (صفحة ١٢).

زيــــــون (ردّ ١):

«ما أريده، بالطبع ليس عندك». (صفحة ١٥).

تــاجــــــر (ردّ ٢):

«ليس لدىّ (...) رغبات مشبوهة (صفحة ١٨).

تسمية عملية البيع

تــاجــــــر (٣):

"لقد عاملتك بصورة لائقة (...) وهذا (...) يربطك بى" (صفحة ٢١، ٢٢).

زيــــــون (٣):

"اعرض بضاعتك أولاً. (صفحة ٢٧).

تــاجــــــر(٤):

"لا أقول ما أملك أو ما أقترحه عليك" (صفحة ٢٧)، (ولكن) "لا ترفض أن تقول لى الشىء (...) الذى ترغبه بشدة" (صفحة ٣١).

زيــــــون (٤):

"رغبة" (...) انتابتنى، رغبة لا أعرفها". (صفحة ٣٣).

استئناس الآخر - الغضب

تــاجــــــر (٥):

"كنت أود (...) أن أجعل هيئتك أكثر أُلفة فى عينى" (صفحة ٣٩)

زيــــــون (٥):

"اغضب" (صفحة ٤٠).

تــاجــــــر (٦):

"لن أغضب بعد" (صفحة ٤١).

زيـــــــون (٦):

"كنت أنتظر منك طعم الرغبة، وفكرة رغبة" (صفحة ٤٣).

اقتراح سلام، ولكن مرفوض

تـاجـــــــر(٧):

"اشترى لغيرك..." (صفحة ٤٤).

زيـــــــون (٧):

"لا أريد أن نجد السلام" (صفحة ٤٥).

تـاجـــــــر(٨):

"أقترح عليك (...) أن تنظر إليّ بصداقة" (صفحة ٤٨،٤٩).

زيـــــــون (٨):

"لا أريد أبدًا هذه الحميمية" (صفحة ٥٠)، لأنه كانت لديّ رغبات (...) وليس لديك ما يشبعها". (صفحة ٥١).

نحو المواجهة العنيفة

تـاجـــــــر (٩):

"لقد فات الوقت (...) يجب أن تدفع" (صفحة ٥٣).

زيـــــــون (٩):

"لم أستمتع بشيء، لا، لن أدفع شيئًا" (صفحة ٥٤).

تـاجـــــــر(١٠):

"يجب أن تدفع (...) الانتظار، والصبر، (...) والأمل" (صفحة ٥٢).

زيـــــــون(١٠):

"سوف أصرخ" (صفحة ٥٥).

تـاجـــــــر(١١):

"يجب عليك أن تهرب" (صفحة ٥٦).

زبـــــــون(١١):

"أحتاج وقتًا" (صفحة ٥٦).

تـاجـــــــر(١٢):

"سوف تضطر إلى أن تتنازل" (صفحة ٥٧).

زبـــــــون(١٢):

"لن أدفع ثمنًا لأغواء لم أنلها" (صفحة ٥٧).

تـاجـــــــر(١٣):

"ليس من اللائق لرجل أن يسمح باهانة ملبسه" (صفحة ٥٨).

زبـــــــون(١٣):

"أقترح عليك المساواة" (صفحة ٥٨).

زبـــــــون(١٤):

"لماذا لم تطلب منى أنا ذلك؟" (صفحة ٥٩).

تـاجـــــــر(١٤):

"احذر الزبون" (صفحة ٥٩).

تـاجـــــــر(١٥):

"إذا هربت، سـأتتبـعك". (صـفـحـة٥٩)."ومع أننى لا أرغب أن أتعـارك معك". (صفحة ٦٠).

زبـــــــون(١٥):

"لا أخشى ذلك، ولكن أخشى القواعد التى لا أعرفها" (صفحة ٦٠)

تـاجـــــــر(١٦):

"لا توجد قواعد (...) توجد فقط أسلحة" (صفحة٦٠).

زبـــــــون(١٦):

"لا يوجد حب" (صفحة٦٠).

تاجـــــــر(١٧):

"هل قلت شيئًا"... (صفحة ٦١).

زبـــــــون (١٧):

"لم أقل شيئًا"... (...) و"أنت"... (صفحة ٦٢).

تاجـــــــر(١٨):

"لا شيء" (صفحة ٦٢).

زبـــــــون(١٨):

"إذن، أى سلاح؟" (صفحة ٦٢).

إذا استخرجنا الجملة الصغيرة من المقاطع الطويلة التى تبدو مهمة، الإبرة التى تهددنا ولكنها النقطة الأكثر تأثيرًا فى الحجحية، سندرك أن بلاغة النص تتلخص دائمًا فى حجة خاطفة وغير مؤثرة. تقدم التفاوض يتبع إلى حد ما استراتيجية منضبطة. فى ١ ، الردود الأربعة الأولى (للزبون والتاجر) تحدّد المواقف المتبادلة، فى ٢ ، التاجر والزبون يرفضان تسمية الأشياء بأسمائها، فى ٣ ، هم يترددون بين التقريب والنزاع، فى ٤ يقترح التاجر علاقة صداقة، وليس علاقة تجارية بحتة، وهو ما يرفضه الزبون، عندئذ فى ٥، فى قمة الضغط وفى نقطة متوسطة فى المسرحية (ردّ ٩)، المواجهة تبدو لا مفر منها، الموقف لا رجوع فيه، الوصول إلى نقطة اللاعودة: يجب الدفع. محاولة المباراة بلا أهداف (صفرين) صفحة ٥٢ قد تمت السيطرة عليها، كل تقريب لوجهات النظر مستحيل.

أكثر من كونها حبكة مكونة من أحداث مرئية وتطور حبكة، تقدم المسرحية كسلسلة اقتراحات مترابطة فيما بينها منطقيًا، سلسلة حجج وردّ على الحجج، هى بمثابة مراحل تفاوض وعملية بيع يصعب فهم التحدى فيها. بدلاً من الحبكة، يوجد عرض حسابى تقريبًا للتيمات الخاصة بأية تجارة مع بإغوائها، ومحاولاتها وضغوطها فى هذه المبارزة الكلامية يحاول كل واحد، أن يكسب الآخر، وأن يجعله يقبل خاتمة الموضوع. أخيرًا هل تمت عملية البيع؟ هذا ليس مؤكدًا بالمرة، لأنه لا يوجد بينهما شىء لم يُسمع، القارىء هو لا يعلم موضوع العراك والرغبة. هل هو الحب، التجارة، رغبة الرغبة؟ ثلاثة طرق، على الأقل، هم خيوط موصلة لنظائر القراءة.

الحب: التاجر لديه حبًا يريد أن يعطيه، ولكنه يوّد أولاً: أن يَحب من قبل الزبون. ولكن الزبون يرفض أن يقول أنه يحبه: هو يفضل أن يُراعى أكثر من أن يحب هو نفسه. إذن لا أحد يريد أن يتنازل: يقول أو يعطى حبه. أخيرًا "لا يوجد حب" (صفحة ٦٠) لأن لا أحد يعتقد فى وجود عطاء بلا مقابل.

التجارة: مهما كان الشىء الذى يُشترى أو يباع، الشارى والبائع يجب أن يكونا متفقين، ليس فقط على السعر الذى يدفع، ولكن على الشىء الذى يُشترى. ومع ذلك، لا يوجد اتفاق ممكن، لأن البائع يرفض أن يعرض بضاعته والمُشترى يرفض أن يطلبها. كل تبادل تجارى متوقف إذا رفض كل طرف أن يضع فى اعتباره الآخر. لا تجارة إذن، بالمعنى الاقتصادى أو الحديثى للكلمة: لا يتبقى سوى أفراد يعيشون فى وحدة.

رغبة الرغبة: برفضهم تسمية أو «تحديد الرغبة»، ينتهى علماؤنا الدياليكيتون إلى الرغبة فقط، وبصورة مجردة، فى الرغبة. إذن فالرغبة فى الرغبة، أو

الرغبة من أجل الرغبة، تصنع فراغًا من حولها، وترفض العالم وحب الآخر بصورة غريبة.

وهكذا تصبح الرغبة انحرافًا يقود إلى الموت بهدم الذات وهدم الآخر. هذه القراءات الثلاث، وهى مفتوحة على افتراضات أخرى، تكّون على الأقل ثلاث قصص لفن مسرحى "ما بعد الكلاسيكى".

٢ - الفن المسرحى ما بعد الكلاسيكى.

يشبه الحوار بحثًا فى الفلسفة أكثر منه دراما، لا يوجد إلا شخصان، لا يحدث شىء ومع ذلك بشكله، يذكر بالتراجيديا الكلاسيكية: مسرحية لكورناى Corneille حيث يظهر الكرم من أجل إقناع الآخر بالبوح، مسرحية لراسين Racine حيث لا تجرؤ الرغبة ولا الشهوة بالبوح باسمهما...

ولكن نلاحظ خصوصًا فى الشكل جاذبية للجمالية الكلاسيكية. وسنعطى لذلك بعض الخصائص.

النزاع

يضع نزاع دائم ومفتوح الشريكين فى مواجهة وذلك فى مقاطع طويلة حيث يتبادلون الردّ حجة بحجة وفق قواعد بحث فى المنطق أو القانون. التبادل ليس نفسيًا ولكنهما آلتان للكلام، للتفكير وللاقناع، للدفاع عن أنفسهما والرد على الهجوم. إن منطقة التجارة تمحو قوانين علم النفس: هى أكثر مباشرة وأكثر حدة، وأقل عاطفة وأقل شعورًا. ولكن خاتمة عملية البيع سراب، مثله مثل الرغبة، يهرب من أى إمساك ويبعد دائمًا. ولهذ! الأفعال الجسدية المهمة ليست

الأفعال المرئية لأداء الشخصيات على خشبة المسرح، ولكنها هى الأفعال الخاصة بمراحل عملية البيع التى لا يمكن المساس بها.

هذه المراحل، هذه المشاهد المجبرة للتجارة هى مجّمعة دوريًا بواسطة جمل تشير إلى حالة التفاوض، مثل ما يحدث فى الحجحية الطويلة لمقطع كلاسيكى. الإشارة مفيدة للقارىء الذى يتوه فى تدافق الجمل "لو كان صحيحًا أن البائع وبحوزتنا بضاعة (...) وأنا الشارى وتتملكنى رغبة سرية للغاية..." (صفحة ٢٦) يسبق الاسترداد المواجهة مباشرة: "بما أتى يجب علىّ أن أبيع حتمًا وعليك أن تشترى حتمًا، إذن..." (صفحة ٤٤).

وبرغم تعقيد الجمل وعدم وضوح الحجحية، فإن النص يرتب نقاط ارتكاز، وكما يحدث فى الفن المسرحى الكلاسيكى، يعلم المستمع أين هو من كل ذلك.

فأهم القواعد الكلاسيكية مستوفاة: وحدة المكان (المكان محايد)، والزمان (اللحظة الخاطفة للمقابلة حيث يتقابل غريبان)، والفعل (خصوصًا داخليًا). قواعد اللياقة مستوفاة، النبرة مقبولة تمامًا والتعبير سليم جدًا. بينما يتجه كولتاس Koltes فى مسرحياته الأخرى إلى اتجاه معاكس للقواعد، هنا هو يعترضها بدقة ويرتبط بجمالية كلاسيكية، وربما ما قبل الكلاسيكية: جمالية الحوار الفلسفى (الخاص ببلاتون Platon أو ديدرو Diderot، على سبيل المثال) أو جدل العصور الوسطى.

يجب أن نتحدث عن ما بعد الكلاسيكية أكثر من الحديث عن الكلاسيكية الجديدة، لأنه ليس المقصود الرجوع إلى أصول ما قبل الفن المسرحى أو تقليدًا للتراجيديا الكلاسيكية، ولكنه انتقال سخرى للقنوات الكلاسيكية. كما لو كان كولتاس Koltes، وهو يعيد بناء الأشكال والخطاب الكلاسيكى العالى، كان

متمسكًا أن يضع بصمته كى تتحصر الميكانيكية. ولا حظ القارىء سريعًا أنه لا يستطيع الاعتماد على النص، برغم شكله الجاد والمطمئن، وأن العمل يرفض إعطاء خاتمة واضحة ويرفض كذلك أى تعاون مستمر ويتأكد أن أى تدخل لغوى من أجل تحليل العمل وأى محاولة للتأكد مع بنيانه يكون غير مؤكد وعكسيًا. هذا لا يعفينا من إيجاد القواعد لتشغيل هذا الفن المسرحى، خصوصًا بالنسبة "للأشكال النصية" و"الكرونوتوب".

أشكال نصية:

تقدم المسرحية نفسها كسلسلة تبادلات التاجر، الذى يجب أن يبيع ويبدأ بالحديث، له المبادرة. يبدأ رده عامة بتقرير واقع يتبعه هجوم. ويجيب عليه الزبون بحركة موافقة أو تهرب، ثم يرد على الهجوم، والذى سيرد عليه التاجر قبل الرد على الهجوم الجديد وهكذا.

فى بداية المسرحية، عندما تبدو التبادلات أكثر طولاً وأدق بلاغة، يتبع الرد ترتيبًا وفق الأجزاء الأربعة للخطاب الكلاسيكى: مدخل، سرد، تأكيد، خاتمة. يتبع الرد الأول للتاجر بدقة هذا الترتيب بمنتهى الدقة:

- المدخل (أول فقرة، صفحة ٩): يحاول التاجر أن يقنع المستمع بالتأكيد له أنه يستطيع أن يلبى رغبة الآخر.

السرد (٢، صفحة ٩،١٠) تحكى بعد ذلك تقربه المتواضع مع التأكيد أنه يرد رغبته.

- ثم يؤكد (٣، صفحة ١٠، ١١) تواضعه أمام الزبون مع الادعاء هذه المرة أنه لم يخمن رغبة زبونه وينتظر منه أن يعبر هو عن ذلك.

- فى الخاتمة (٥، صفحة ١٢)، يواصل حججه وينهى باقتراح مزودج: هو يرفض أن يخمن رغبة الآخر وسيلبى هذه لرغبة إذا ما طُلب منه ذلك.

ويكّون هذا الردّ المكتوب وفق قواعد الفن البلاغى إطارًا جامدًا إلى حد ما من أجل توزيع الحجج بتجانس وإعطاء الإحساس بسجن الخصم فى استراتيجيته، مع إجباره على الردّ وفق نفس الطريق. وهذا بالفعل ما يقوم به الزبون وهو يرد وفق شكل ثلاثى:

مدخل: هو يرفض اقتراح الآخر. (١، صفحة ١٣).

سرد: يسلم أنه يمكن أن يكون قد أخطأ (صفحة ١٤).

تأكيد وخاتمة: هو يثير التاجر برفضه تلبية الرغبة ويلزمه بالابتعاد (٣، صفحة ١٥).

تناسب الأربعة " أشكال النصية الأساسية هذه الأشكال الخاصة بالبلاغة الكلاسيكية، وهى تنطبق على ردّ أو جزء من ردّ".

"الهجوم، الدفاع، الردّ والتهرب" (فينانر Vinaver، صفحة ٩٠١): الأساليب مضخّمة للغاية لدى كولتاس Koltes، مما يدفع تجاه محاكاة، وحتى تهكم تجاه الشكل الكلاسيكى المحدد: الحجة القانونية. تنضم إلى هذه «الأشكال النصية» أشكال تصميم للغاية. هذه الحركات، وهذه المناورات الكبيره تكوّن خطاب التجارة، كما يقدمه بارت Barthes:

"الخطاب، هو أساسًا، عملية الجرى هنا وهناك، الخطوات، "الحبكات "(...) يمكن أن نسمى هذه المقتطفات من الخطاب أشكالاً".[1]

---

(١) رولان بارت Roland Barthes: "اجزاء من خطاب غرامى" Fragments d'un discours amourux, Paris, Seuil 1977 P. 7.

تتضمن المسرحية إشارات عديدة على الحركات. من هنا نجد أشكالاً محددة: خط مستقيم وانحناء ، صعود ونزول خط مستقيم وفارق، أصفار مستديرة تمامًا، لا يمكن تداخلها فى بعضها البعض" (صفحة ٥٢). الأشكال الخاصة بالخط المستقيم والانحناء التى تتصل بالشخصيتين، غير مطابقين والتقاؤهما النهائى غير محتمل. مواجهتهما غير درامية ومشهدية، مهما يكون حال شكل هاربهما. يتجه الزبون من نقطة إلى أخرى، ويقف التاجر فى طريقه، سرعتهما مختلفة، هما يتحركان «وفق مخططين متباينين» (صفحة ١٨) ولكنهما دائمًا "فى حركة، فى انتظار، فى تعلق، فى انتقال" (صفحة ١٩). هذا للتأكيد على أهمية المكان واللحظة، والكرونوتوب الذى يميزهما ويكونهما.

كرونوتوب (الزمكانية)

الكرونوتوب الذى يمّيز بصورة أفضل هذه الحركات وهذه المقابلة هو الكرونوتوب الخاص بعملية البيع «هذه المعاملة التجارية (...) التى تتم فى أماكن محايدة (...) فى أى ساعة من النهار أو الليل» (صفحة ٧). إذا كان المكان محايدًا والزمان غير محدد، هذا لأن المشهد يدور فى مكان غير واقعى، ولا حتى حقيقى، ولكنه فقط مذكور فى الحوارات وليس له وصف داخل التعليمات المسرحية.

هذا الزمان - المكان يرمز له باللغة وحدها، كما يحدث فى تراجيديا أو كوميديا كلاسيكية. تبدو بداية المسرحية كتذكرة للكلمات الأولى من مسرحية المشاجرة La Dispute (مسرحية أعجب بها كولتاس Koltes وهى من إخراج شيرو Chereau): "اللغة تخلق المكان عند ماريفو Morivaux كما عند كولتاس Koltes. حتى لو كانت المسرحية تعطى بعض الدلائل عن بيئة حضرية مع مخلفات ملقاة من الشبابيك" (صفحة ١٣)، فإن المكان واللحظة مجردين، مقطوعين من الواقع، خياليين، وحتى استيهاميين.

وهكذا عملية البيع، عندما تتخلى عن صيغتها المحلية والكريهة، فإنها ترتفع إلى مرتبة التجارة الروحية واللغوية، ويصبح هذا الكرونوتوب المجرد الذى تحاول فيه تناقضات النص أن تتخلل: التضاد بين تأثير الواقع والأمثلة، الظل والضوء، الرغبة ورضاءها. هو يرتفع إلى صف محازى لتجارة البشر، إذا كان الأمر يخص أموال أو جنس أو كلمات. من أجل أن يكون له وجود، الظلام المريح (الذى يجىء ذكره كثيرًا فى الردّ الأول للزبون (صفحة ١٤، ١٥) والضوء الذى يهدد (الذى يوجد فيه التاجر) يتقابلان فى الشفق (صفحة ١٠) لعالم يتم فيه البيع. المكان واللحظة لا أهمية لهما إلا إذا سهلا سير التقارب، ثم التجارة وأخيرًا المقابلة. عملية البيع هى هذه اللحظة المختبئة، هذا المكان بلا زمان حيث ينتهيان قدريًا بالالتقاء، على نهج شخصيتى yacques le Fataiste لديدرو Diderot: جاك القدرى "كيف تم لقاؤهما؟ بالصدفة، مثل كل الناس. ما اسمهما؟ ماذا يهمنا فى ذلك؟ من أين جاءا؟ من المكان الأكثر قربًا. إلى أين يذهبان؟ هل تعلم إلى أين نذهب؟".

ولكن عكس هذه المقابلة المجهضة، هذه عملية البيع غير المحددة، يكون المكان روحانيًا ومرغوبًا "لوحدة حقول الطقن".

الوحدة هى فى آن واحد حالة روح، مكان ولحظة فى الليل. يذكر الشخصان هذه الوحدة خمس مرات (صفحة ٣١ - ٣٥ - ٣٥ -٥٢ - ٥٦) مثل المكان - الزمان الذى يحبان التواجد فيه. الوحدة هى الوجه الآخر لعملية البيع، عالم جميل وناعم مثل القطن، مكان محتوم واستيهامى، جنة حيث يمكن للبشر أن يعيشوا خارج أى نزاع، أو تجارة البشر، فى اتحاد وثيق مع الطبيعة أو الأم، عالم يستقبلهم، إذا كانوا فى وحدة (صفحة ٣٥) أو أزواجًا (صفحة ٣١، ٥٢، ٥٦) هذه الوحدة القطنية هى عكس الوحدة المعذبة، "الوحدة الحقيقية، يعنى الوحدة التى تعذبنا، والتى تأتى ومعها رغبة القتل" (بافيس Pavese).

ربما يكون من الضرورى فعلاً ترك هذه الوحدة، وحدة العذاب أو وحدة الزمان والمكان، من أجل الذهاب إلى مقابلة الآخر، حتى إذا اقتضى الأمر قتله. عملية البيع تعطى للبشر فرصة الاقتراب، الالتقاء "مع عنف العدو أو رقة الأخوة". (صفحة ٤٨).

القوى المتواجدة:

ماذا تمثل بالتحديد هاتان الشخصيتان؟ بما أن هدف الرغبة غير معروف وأنه غير معرّف، فإنه لا يمكن تحديدهما بصورة فردية. إنهما ممثلان سيمتريان: الأول: يريد أن يبيع والثانى: يريد أن يشترى. ولكن ماذا بالتحديد؟ ويمكن استعارة صورة جميلة استخدمها كولتاس Koltés منذ عام ١٩٧٠، حتى قبل أن يكتب روايته، ولكنه كان مصممًا على تنفيذها، إنهما مثل مركبين الواحد عكس الآخر: "فى العلاقات مع الشخصيات، إنه يشبه إلى حد ما مركبين موضوعين فى بحار هائجة، وفى اتجاهين عكسيين، حيث تتعدى الصدمة بكثير قوة المحركات".[1] التاجر والزبون هما هذان المركبان المسببان للعاصفة بمجرد مواجهتما ببعض.

لا يجدى أن نفرّق بينهما نفسيًا أو طبيعًا، يبدو - إذا ما حكمنا فقط بالنص - أن كولتاس koltés قد اختار أن يوحّد، ولا يفرق، طريقتهم فى الكلام، حتى إذا

---

(١) خطاب من كولتاس Koltes إلى هوبير جينيو Hubert Gignoux، فى ٧ إبريل ١٩٧٠ .

(٢) لقد فكرت فى البداية أن أضع وجهًا لمغنى زنجى شعبى ومغنى ردىء: مفهومان للحياة مختلفان تمامًا وهذا ما يهم. عندما تكون المسافة بين شخصين كبيرة إلى هذا الحد، ماذا يتبقى؟ الدبلوماسية يعنى اللغة. هما يتحدثان أو يقتلان بعضهما. إذن هما يتحاوران، ولكن ليس لأنهما متحابان». (كولتاس Koltes، مأخوذ من حوار مع كوليت جودار Colette godard، Le Monde فى ١٩٨٧/١/١٢).

كان كولتاس قبل ذلك وفى أول إخراج (مع ممثل أبيض يقوم بدور الزبون وممثل أسود يقوم بدور التاجر) قد رغب فى إيجاد مسافة بينهما[٢]، وأن يحدد القوى التى تكيف بينهما الجذب - الدفع. هذه القوى تجد اندفاعها فى ذاتها.

وجذبهن لبعضهن الرغبة فى التقرب من أجل مداعبته أوضربه. هذه القوى تكوّن سلسلة تنافرات حية تشكل المسرحية على كل المستويات (الأسلوب، التيمات، الحكاية، العمل). هى الأسود والأبيض. القضية وعكسها، تعارض منطقى- هى تحتفظ بتجريد الشكل بالمعنى الألمانى لكلمة Figur: صورة ظلية، شخصية. إلى هذا المستوى الفعلى (٣) يضاف - كما رأينا - المستوى (٢) للشكل التعبيرى، "حركة جسد فى عمل" (بارت Barthes، ١٩٧٧، صفحة ٧) ذات شكل خارجى لقوة مختبئة ولجسد. يبقى لنا أن ندرس المستويين الآخرين: فى A، أشكال الأسلوب التى تذكر بالكلاسيكية:

فى ٤، أشكال اللاشعور واجتماعية تنتج عن ارتباط المجرّد بالمجسّد.

٣- تحليل أسلوبى: النصية ومنطوقها.

تظهر المسرحية نصية مرفهة ومعقدة على أسس تبدو ظاهريًا مستقرة خاصة بفن مسرحى ما بعد الكلاسيكى حيث تشغل مقدمة خشبة المسرح الهدف من عملية البيع. هذه اللغة المعتنى بها كالشعر والدقيقة كمرجع قانون تجارى، ليس فقط فى خدمة الشكل الدرامى، هى تمتلك استقلالاً حقيقيًا (إلى حد أن القارىء غير المنتبه، المأخوذ فى الجمل، ينسى أحيانًا الخط الدرامى العام). ومع ذلك فإن الفن المسرحى والنصية مترابطان جدًا: كل وسيلة أسلوبية تمتلك وظيفة مسرحية، وبالعكس. من هنا تأتى أهمية التحليل الأسلوبى المفصل الذى

لا يكون أدبيًا صرفًا، ولكن يكون أيضًا منتبهًا إلى وضع المنطوق الخاص بالمسرحية ونصيتها، كما ينبه إلى ميكانيكيات المسرحية.

الأسلوب البطولى - الهزلى

منذ الجملة الأولى، يلاحظ القارىء سعة وتعقيدًا ووضوحًا كلاسيكيًا للنص، جمله الطويلة، حيث تتناوب الحوارات والوصف، تذكر بوعظ لبوسويه Bossuet، وبحث لفينيلون Fenelon، وحوار متحذلق لماريفو Marivaux. لا يكون مستوى اللغة أبدًا محايدًا، لكنه مرتفع، وراقى، وهو لا يتراجع، أما بعض التعبيرات السوقية أو المعتادة (يا ولدى! Petit Pere، صفحة ٤٦، cul، المؤخرة صفحة ٥٦، ٥٧)، ولكن تبدو كأنها قد أطاحت بها الجملة. الكتابة هى أكثر من محاكاة، لأن المحاكاة تكتفى بتقليد طريقة حديث مع الاحتفاظ بتقنياتها ولازماتها وهى تنكر بطولى هزلى لنموذج كلاسيكى، على طريقة القرن السابع عشر والثانى عشر، بأسلوب راقٍ، يتم استرجاع حقيقة مبتذلة، والنشاط غير المشروع للشريرين.

هذا الأسلوب الراقى والمتحذلق، هذا التقليد للكلاسيكية يتم بواسطة بعض الوسائل البسيطة، من بينها: استخدام "on" الناس بدلا من أنت "tu" و "vous": "نكون نحلة وقفت على زهرة غير جميلة، نكون خطم بقرة (...)، نصمت أو نهرب، نتأسف، ننتظر، نفعل ما نستطيع..." (صفحة ١٤).

- الجملة ذات الأدراج، ذات الطول المتوسط من خمسة عشر إلى عشرين سطرًا، باعتراضات وأقواس: فهى تخلق نوعًا من التعليق، تؤخر الخاتمة بدعاية لا تخلو من السخرية مرتبط برتابة المعنى النهائى.

- الجملة الناقصة، هى توضح روابط التبعية، خصوصًا باستخدام (الذى - التى) "que" فى شلالات من الجمل مرتبطة بعضها ببعض.

- الترتيب البلاغى للخطاب: هو يخلق جملاً متوازنة جدًا، ذات ركائز قوية، وتظهر البناء. الجملة المعقدة والفارغة تصبح حبكتها الكلامية، ذات السير اللانهائى. روابط منطقية ("...c'ést ...cést que ...et que ...car si... céstque... si vous") تنظم ترابط الأفكار، وتُظهر بقوة منطق التفكير. هذه الروابط لديها تأثيرًا على الإيقاع وتوضح السيمتريات، والاختلافات، والعلاقات الشكلية للجدلية التى تدور بلا جدوى. تتحلل الجملة عامة بطلعة طويلة، يتبعها نزول قصير، مما يعطى تأثير بطء أو تأخيرًا مع سرعة الجملة الختامية. كل متحدث يحب أن يلعب بتأثير إعلان، انتظار وتعقيد، قبل الخاتمة - المفاجأة. وهكذا بالنسبة للزبون: "أما فيما أفضله... (يتبعها عشرة أسطر!)، لن تناله بكل تأكيد". (صفحة ١٤).

يملك الأسلوب البطولى - الهزلى تقليدًا طويلاً أدبيًا ويسيطر تمامًا على تأثيراته. هو لا يهدم الشكل الكلاسيكى، بل يقويه. لهذا لا يجب أن نندهش أن تلجأ المسرحية إلى وسائل أسلوبية راسخة للكلاسيكية.

أهم الوسائل الأسلوبية.

١- الحكَم.

جمل كثيرة - كل الجمل التى لا تشكّل تبادلاً مباشرًا بين شخصية تكون فى الحاضر خارج الزمان، لأنها تعبر عن حقائق عامة التى يحب المتحدثون أن يتواروا وراءها. هذه الحكم، تفخم الكلام كما عند كورناى Corneille، تعبر عن حقائق قاطعة وفارغة:

- "لا خجل من أن ننسى فى المساء ما سنتذكره فى الصباح" (صفحة ٤٣).

- "الصداقة أكثر بخلاً من الخيانة" (صفحة ٤٩).

- إنه من العته أن نرفض واقية مطر عندما نعلم أن السماء ستمطر". (صفحة٤٩).

أحيانًا هذه الحكم تعبّر عن بداهات.

- "التاجر البارع هو الذى يحاول أن يقول ما يريد الشارى سماعه" (صفحة٤٧).

- "يمكن السفر طويلاً فى الصحراء بشرط أن تكون هناك نقطة ارتكاز فى مكان ما (صفحة ٤٧).

- "يمكن استعارة رغبة أسهل من استعارة ملبس" (صفحة ٤٤)

الحكم تحب أن تعلب على تأثير عمق غامض:

- "عندما يلتقى رجلان لا يكون أمامهما سوى خيار واحد هو أن يتعاركا" (صفحة ٤٨).

ويمكن للحكَم أن يجدوا بطريقة شبه تلقائية شكل بيت الشعر الإسكندرى:

- "يمكن سرقة رغبة ولا يمكن اختراعها" (صفحة ٤٤).

إن الحكَم تتم عن ثقه فى النفس. ولكن الحكَم الخاصة بكولتاس koltes، على عكس الحكمة الكلاسيكية، لا ترتكز على أيديولوجية ثابتة، لا يمكن مناقشتها نحن لا نستطيع فهمها، لأننا لا نشاركها الافتراضات الأيديولوجية التى تؤكدها ضمنيًا أو عكسيًا.

بواسطة هذه الحكَم المخترعة والجانحة، يدعى الخطيبان المتصنعان التأكيد على عالم مرجعى يحاولون فرضه على الآخر، ولكن لا نستطيع التعرف عليها أبدًا: احتمال ضئيل مع مثل هذه الافتراضات، ومهما كان المنطق الخاص بحجيتهم، أن يتوصلوا إلى الاقتراب الواحد من الآخر.

خطابهم يُظهر - عن طريق أحكام مستمرة عن القيمة - تلميحات لما يجب فعله من أجل أن يكون "على المستوى" الملائم للفكرة العالية التى يتخيلونها عن حجمهم. هذه التقديرات النفسية أوالسيكولوجية تعبر عن نفسها مثلاً بواسطة الظروف العديدة للمنطوق التى تشكِّل فكر المتحدث: "إننى أقترح عليك، بحذر، بجدية، بهدوء، أن تنظر إلىّ" (صفحة ٤٨) هذا ما يقوله التاجر للزبون، وهو يستعيد لنفسه صفات الحذر والجدية والهدوء.

بقية الوسائل أكثر تداولاً ورؤية، هم يشكلون المدفعية الثقيلة لهذه النصية:

٢- التكرار.

بعض التعبيرات تكررت بتغييرات طفيفة، مما يثير دهشة القارىء: ويتساءل إذا كان ذلك يخص عدم قدرة الشخصية، وما يؤرقه هو أو أن المؤلف يحاول أن يدخل لدى القارىء شعورًا بالخلط أو أثر رعب أيضًا؟

فى الردّ الأول للتاجر، يعاد تعبير "Homme ou animal" سبع مرات، ولكن بأشكال مختلفة قليلاً. كما حدث للمقطوعة الموسيقية Bolero للموسيقار رافل Ravel أو مسيقى فيليب جلاس Philip Glas، هذا التكرار المتغير يقلق المستمع الذى سيتأثر بطريقة هذا الاستحواذ.

٣- اللازمة

تعمل بنفس الفكر ولكن بصورة أكثر حذرًا. اللازمة الخاصة بالوحدة تكوّن شبكة من اثنى عشر تكرارًا (صفحة ٣١، ٣٥، ٣٥، ٥٠، ٥٢، ٥٥، ٥٦). أحيانًا تكون الوحدة المتخيلة كحقل قطن (صفحة ٣١) هى التى تبهرهم، بينما نظنهم "فى غابة المدن" (إنه من الواضح أن نلاحظ أن العنوان يذكرنا بعنوان مسرحية بريخت Brecht) ، وأحيانًا أخرى تكون وحدة العزلة التى "ترهق" (صفحة ٥٦) الرجلين، وحدة يريدان الهروب منها، وحدة فردية ووحدة لشخصين، عندما يشعران أنهما معزولان فى الليل من أجل إتمام عملية البيع المستحيلة. وحدة المدن أو وحدة الحقول، هذه اللازمة، بقيمتها المجازية تُمسك بمجمل النص كعكس عملية البيع والمبدأ ذاته للتعارض.

٤- تأثير السيمتريا.

البطاقة الكلاسيكية للنصية تتأكد فى الإعادة المستمرة لبعض الصيغ سواء بالتكرار البسيط لصيغة جملة "حاول أن تلحق بى (...) حاول أن تجرحنى..." (صفحة ٦٠)، سواء كوسيلة للإجابة على كلمة سابقة، كما فى بداية الردود ١ للشخصيتين:

التاجر: "إذا كنت تمشى..." (صفحة٩).

الزبون: "أنا لا أمشى..." (صفحة ١٣).

هذه التأثيرات المتوازية تؤكد تأثير التشابه بين أطراف العراك:

- التاجر: "هل قلت شيئًا (...) أنا ربما لم أسمع..." (صفحة ٦١).

- الزبون: "أنت لم تقترح شيئًا (...) أنا لم أخمن ..." (صفحة ٦١).

٥ - بدايات المقاطع.

كل ردّ جديد، بعد تدخل طويل، بحاجة إلى إعادة شحن السرد، وأن يعيد تشكيل النزاع، وأن يسيطر على انتباه المستمع الذى أرهقته كثرة الجدل الفارغ، وأن يدفع بالحجية عكس حجية الشخص الآخر. الردّ يبدأ دائمًا بموافقة سابقة كاذبة تسبق الدفاع عن الهجوم:

"أنت على حق فى التفكير فى..." (صفحة ١٦)

"ومع ذلك..." (صفحة ١٨)

"حتى إذا فعلتها..." (صحفة ٢٢)

٦- التشبيه.

شكل موجود بكثرة فى الحوارات. التشبيه يخص فى أغلب الأحيان الشخصين وهما فى عراك. التشبيه دائمًا ما يكون غريبًا ومفارقًا، وهكذا كثيرًا ما يتم تشبيه الشخصان بالعناصر الآتية:

"كالهنديين، بجانب المدفأة..." (صفحة ٦٠)

"نحلة وقفت على زهرة كريهة"... (صفحة٢٤)

"صفران مستديران، لا يتداخلان..." (صفحة ٥٢)

٧- السخرية والتهكّم.

كل شيء فى المسرحية (ينبهنا إلى المقدمة الموضوعة خارج المسرحية كإشارة علمية من المؤلف "المريض" على راحتنا فى القراءة) "حديث يشمل ازدواجية فى المعنى" (صفحة ٧)، كل شيء يجب أن يؤخذ بسخرية، مُجمل الاقتراحات على عملية البيع والاصطلحات الفردية. يحاول كولتاس Koltes، وينجح فى ذلك، الرهان، أن يضع المسرحية بالكامل فى هذه التركيبة، وأن يقنعنا أن هذه المناقشة على لاشيء يذكر.

والسخرية مستمرة إذن وبهذا المعنى هى قريبة من التهكم كما كان يعرفّه جان جاك روسو Jean - Jacques Rousseau: "إنه قول كل شيء بنفس النبرة هو التهكم من الناس دون أن يشعروا". ومن قول كل شيء بنفس الجدية المعقدة والساخرة تأتينا فى المسرحية، القوة الضاحكة واللياقة الأسلوبية الرائعة.

٨- الاستعارة (الأسلوب المجازى)

يتواجد التشبيه والتهكم يحكهما أسلوب المجاز الذى يستند على مواجهة بين التجسيد والتجرّد، خصوصًا فى "فى وحدة حقول القطن"، لأن "المجاز يصوّر التجرد تحت ملامح التجسيد"[1] . التجسيد، هو مظهر المُهمشين وهما يقومان بعملية البيع بأسلوب عادى للغاية. التجرّد، هو المناقشة العلمية على المبادىء المجرّدة للتجارة والغيرية، لباقة التكوينات ومثالية الحذلقة الكلامية. البطولة الكوميدية توتر هذه المبادىء العكسية الواقعية غير المهذبة لموقف خسيس والمبالغة الشعرية للنزاع الفلسفى.

---

(١) بول ريكور La Metaphore vive: poul Ricoeur، باريس، Sevil - Paris، عام ١٩٧٥، (صفحة ٤٩).

كل هذه الوسائل الأسلوبية تعتبر علامات نصية واضحة، مع عكسية ساخرة وتهكمية مع دنو عملية البيع. جملة نحوية سليمة، ولكنها فارغة، مبهرة فى دقتها وممدودة حتى الانفصال، ذات منطق كامل فى تركيب الجمل، ولكن دلالتها غيرمؤكدة، بها روابط منطقية مهمتهم طمأنتنا: هذه هى بلاغة هذا الخطاب. الشكل يشبه بيت الشعر الإسكندرى، يحدث تأثير مفاجأة، ثم تعوّد وانضباط(أسلوب يؤخر بقدر المستطاع القمة، الخاتمة، سقوط الضغط، وإذن التخاذل، اللحظة التى يلاحظ فيها القارىء أنه دائمًا كان مقادًا ولكن بجمال.

هذه النصية تحمل أيضًا كل علامات المسرحة وموقف المنطوق.

موقف المنطوق

فى الواقع إن النص مسّجل فى موقف تحدده فعلاً إشارات مكانية - زمانية، وخصوصًا وصف الحركات. حتى بدون إشارات مشهدية وبرغم تجريد المناقشة الفلسفية، فإن الحوار يكون دائمًا موجودًا فى مكان حيث تحاول الارتكازات الحركية، والتنفسية، والبلاغية والجملية أن تجد لها مكانًا وخصوصًا تتلائم بعضها ببعض. يجب على الممثل، بكثير من الثقة بالنفس، أن يحمل الجمل لكى يساند التشكيل. التأثيرات الأدبية الخاصة بالسيمتريا، والإعادة، والمجاز، إلخ، تنجح فى أن تكون موضوعية، وأن تجد لها مكانًا وإيقاعًا فى منطوق الممثل. الممثل يلعب بالنص يجعل مسافة بينه وبين النص، يسمع نفسه وهو يتكلم كما لو كان يحاول أن يضع نفسه خارج اللغة، "إنه يرى اللغة" كما يقول بارت Barthes علاقته بهذه اللغة ما بعد الكلاسيكية، المتحذلقة، الساخرة هى لغة مستمع للغة أجنبية. تأثير الغرابة يظهر هذه الأشكال للأسلوب برسمها فى المكان، وأخذها على أنها إشارات تمثيل، وليست كأشكال مجردة وخيالية.

الإيقاعية فى أغلب الأحيان مستوحاة من تركيب جمل وترقيم كلاسيكيين جدًا. الإيقاع الثلاثى للجملة، الإيقاع الأقصى للجملة (مكوّن إذن من مقاطع ذات أحجام متدرجة فى الحجم)، الطول غير المحتمل، كل هذا يجبر، على رأيه مجمل التكوين، حتى لو أن جملاً اعتراضية تغيّر من خاتمة الجملة. وفى نهاية بعض التبادلات، عندما يصبح واضحًا أن موضوع المناقشة سيظل دائمًا فى الظل، وأن المناقشة ليست سوى تضييع وقت وهدف فى حد ذاته، نحن نفهم أن الموضوع مجرد مبارزة كلامية، وأننا إذا كنا نتكلم لكى لا نقول شيئًا، على الأقل يكون ذلك دائمًا بإيقاع.

يكون التقطيع الكلامى أكثر دقة. هو يسّهل تنفس الممثل، بدون توقفات نفسية، ولكن بتسجيل لحظات صمت ونصف - صمت كما يحدث فى المقطوعات الموسيقية. لا توجد نُقط وقوف، ولا نص مصّغر. ولا تعليق ضمنى. كما لا توجد إشارة مشهدية تؤثر على معنى النص، بخلاف المقدمة (صفحة ٧) والتى يعرفها القراء فقط (على خلاف المشاهدين): نص مُرافق يعرّف عملية البيع على طريقة قاموس قانونى من القرن السابع عشر، مع دعابة متحفظة، والذى يعطى مفتاح المسرحية بالمعنى الموسيقى وليس التفسيرى.

إذن المسرحية لا تمثل عالمًا: ليس لها وظيفة مرجعية، ولكن شعرية فقط. الوظيفة المرجعية هى الأقل استخدامًا من الوظائف الست للغة كما يقدمها جاكبسون Jacolson.

الوظائف الأكثر مشاركة هى استخدام اللغة لنفسها (وظيفة شعرية) ومرجعية النص لنفسه (قيمة لغوية): إنها ليست مرجعية ذاتية، ولكن على أحسن تقدير،

ضمير الشخصية للكلام، أن يقول، أن يتصل مع آخرين، تركيبة مقنعّة، هى خاصة بالشخصية وليست بالشكل الإجمالى للمنطوق، التأكيد على الشكل يؤكد على شعرية المسرحية، إلى حدّ أن يجعل من التعبير الفنى والجمالى للكلمة هدفًا فى حدّ ذاته، الوظيفة التواصلية - الإبقاء على الاتصال برغم كل شىء - هى أيضًا واضحة جدًا: التكرار، التعبيرات المعادة، إعادة الكلمات تشارك فى الإرادة بالإبقاء - برغم كل شىء - على العلاقة مع الآخر.

إن الحوارات ليست معّبرة عن معنى النية فى التعبير عن العالم الداخلى للمتحدث وتعطى شاعرية سهلة:

ليس المقصود أبدًا إعلام الشريك (وظيفة تعبّر عن مفهوم المجهود)، ولكن العمل على عدم استقرار الشريك، وتحريكه بالأمس وبجمل غير مفهومة.

النحو ووسائل إعلام.

الجملة ذات الانحناءات الكثيرة، البلاغة الكلاسيكية الجديدة لحججهم يكوّنون العملة الوحيدة للتبادل، آلة نصية رهيبة تقف على عكس تبادل معلومات واتصال فّعال. جملة كولتاس Koltés، ليس مطلوب منها أن تفهم من القارىء أو المستمع فقط بل وتوصف، يتم تقرير عنها وليس مجرد الاطلاع عليها، كما نصف منظرًا طبيعًيا بداية من القطار الذى يمر بهذا المنظر الطبيعى. تصف الجمل والردود شكلاً مكانيًا وبلاغيًا، لا يخترق المعنى، ولكن يمر بالمنظر الطبيعى النصى. هى تشبه إلى حدّ ما آلة ديكارت Descartes: "آلة ضخمة لا يهم فيها سوى الأشكال وحركات أجزائها". آلة حرب، أو على الأقل لإطلاق الكلمة، التى يكون تشغليها مسيطرًا عليه من قبل القارىء، تصبح أكثر فأكثر سريعة، وأكثر بساطة، وأكثر نزاعًا حتى المواجهة النهائية "إذن أى سلاح؟".

وينتهى الأمر بأن الجملة ترجع إلى نفسها مثل ميكانيكية فعّالة، ولكن خاوية. تقليد الأشكال الكلاسيكية البطولية أوالبطولية - الكوميدية، الحجة الجديرة بالبلاغة الكلاسيكية تؤدى إلى أداء نصى وإلى إخراج ذاتى للغة، وليس إلى العالم وإلى الخيال مثل المجاز الباروك لعالم المسرح، ولكن الفترة البلاغية كلعبة لغة. هذه الكتابة الخاصة بالمبالغة وهذه الحذلقة الخاصة بالأسلوب تقفان ضد المستوى المتفق عليه للغة وتعبئة لوسائل الإعلام: أسلوب متقن للغاية لدرجة أنه ينفصل عن أية مرجعية للواقع.

بالنسبة لهذه الوحدة، الاتصال السمعى البصرى هو بالتأكيد العدو الذى يجب القضاء عليه، العراك يأخذ مكان النزاع السياسى التليفزيونى أو المسلسل الاجتماعى الثقافى على شباب الضواحى: إنه ليس الحوار الطبيعى الذى يتم تقليده ويقال عكسه، بل الموضوع التليفزيونى حول وسط مقهور ودورات الكلام للمعركة الانتخابية. إنه من الصعوبة أن نثبت تأثير الفيلم الأسود الهوليودى على الكتابة المسرحية لكولتاس Koltes (حتى إذا كنا نعرف جيدًا عشق كولتاس Koltes للسينما). ومع ذلك، نسجل نفس الفن للتعبير عن وضع مشدود، جو معكوس، تكرار نفس الموضوعات فى تمرين أسلوبى ذى مستوى عال. الإضاءة العكسية (مضىء - مظلم)، الإبقاء على الغموض بأى ثمن، تأثيرات الواقع وشعر الواقع، هى خصائص الفيلم الأسود التى تنطبق على المسرحية عندما تكون من إخراج باتريس شير Patrice chéreau) .

هل الموضوع يخص هذين التأثيرين الممكنين (التليفزيون والفيلم الأسود) لعملية مؤسسة للعمل الدرامى؟ ربما لن نذهب إلى هذا الحدّ. سنفترض ببساطة أن كولتاس Koltes يرتكز على هذه الأشكال كما ننادى على الأرض لكى نبتعد عنها بقدر الإمكان.

هذه الوظائف للغة، ووظائف اللغة هذه هى الوسائل الأسلوبية ذات الدقة المتميزة، هذا التركيب للجمل يعطى للمسرحية نبرته الساخرة والتهكمية، مع خدمة الضرورات الخاصة بفن المسرح والمسرحية بصورة كاملة. علم الأسلوب - المُهمل بصورة كبيرة فى دراسات النص الدرامى - قد أظهر لنا سعة ودقة فن الأسلوب، وثراء أشكال الأسلوب. ولكن لابد من "تشويه" النص، نزع الأشكال المجردّة منه، لإيجاد المعنى المباشر، الساذج ومن أجل أن تقرأ المسرحية فى مستواها الأول:

معركة "فقراء فلاسفة"[1]، مع اللعب بكل حبال الأداء الدرامى، التقنية الكلامية، مع الانتقال من نقطة إلى أخرى، "يتداخلان" دون أن يقتربا. بالتحديد هذا الترابط بين النصية اللهوية، المسرحية وفن المسرح ما بعد الكلاسيكى يعطى لهذه الوحدة هويتها وسرها ولا تكشفها، لأن المسرحية لا تفصح عن أى قضية، ولا تحل أى غموض. كان لابد، فى الواقع، أن يكشف فى النهاية عن موضوع عملية البيع، ولكن الرغبة تبقى محجّمة إلى حد كبير...

٤ - بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعورى: الرغبة المحجّمة.

إذا كانت الرغبة محجّمة، هذا لأن هدفها غير معروف. فإنه لا يمكن أن تكون كذلك دون أن تفقد هويتها ودون أن تفقد المسرحية كل أهميتها. إذا كانت قد عُرفت، هذا كان يمكن أن يكون: شيئًا استهلاكيًا، مخدرًا، سلاحًا، أو بصورة أكثر تحديدًا، الحب الذى نعطيه أو الحب الذى نبحث عنه، لذة أن تقنع الآخر بالكلمة: المعنى الذى يمكن للمؤلف والقارىء أن يتفقا عليه فى النهاية. ما المعنى

(١) من أجل استعارة عنوان بحث لماريفو L'indigent philosophe, Marivaux، حيث لا يتبين من هو الاسم و هى الصفة.

الذى يمكن إعطاؤه للمسرحية؟ "ماذا يقول؟" (صفحة ٤، ١). هذا الشىء البسيط للغاية، ربما: المسرحية والعالم يدوران حول بعضهما لأن لا نجرؤ على قول الرغبة، اقتراحها أوقبولها.

نحن ندخلها فى عالم حيث يكون التبادل والغيرية متوقفين، وبصفة خاصة "لعبة الحب" تعبيره غير المبالى، وذلك لأننا لا نريد أن نعطى أو نستقبل، أو فقط نعطى إذا تم العطاء نحونا (طبقًا لمقولة "خذ وهات"). "لا يوجد حب، لا يوجد حب" (صفحة ٦٠): هذه الصرخة من القلب، كلمات الزبون مع إقرار البائع ("لا توجد قواعد(...) أسلحة فقط، (صفحة ٦٠)، كل ذلك يؤدى إلى نفس الإثبات لمجتمع متوقف فى اللحظة ذاتها التى تعلن فيها أن كل شىء تبادل، تجارة، عملية بيع بكل الأنواع. المجتمع مسيطر عليه قوة الرغبة وعدم القدرة على قولها أو قبولها. المهمّش (المستهلك) يستطيع، إلى نقطة ما، أن يوقف البائع، يمنعه من سيولة بضاعته، عندما يرفض أن يشتريها منه. وبالعكس، البائع يمكنه أن يرفض أن يبيعها له ويحكم عليه بالاختفاء. ولكن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر، حتى لو ادعى استغناءه عن ذلك. وهكذا تصبح الرغبة المحجّمة وهو يعطل هكذا سير العالم.

الرغبة المحجّمة.

الرغبة – خاتمة عملية البيع، مهما كان الموضوع – لا يمكن تحقيقها، لأن كل واحد يصمم على مواقفه، ويكتفى بتكرار رفضه: قول ما يراد شراؤه أو ما يراد بيعه، ما يراد إعطاؤه أو قبوله. هذه "الطريقة التجارية لمواجهة العلاقات الإنسانية"[1] تستبعد أى مشاعر، ولكن أيضًا أى تحقيق للحب. توجد فعلاً فى

---

(١) كولتاس Koltés-Une qart de ma re، باريس، Minuit، عام ١٩٩٩، صفحة ١٢٧ .

موقف جامد لعدم إمكانية منطقية، كان يعبّر عنها لا كان Lacan بهذه العبارات: "يعتمد الحب على إعطاء شىء لا نملكه لأحد لا يريده". أغلب الظن أن التاجر لا يملك شيئًا لإعطائه، والزبون لا يريد أن يشترى منه شيئًا. إذن "لا يملك الحب"، ولا أسلحة من أجل الإغراء عن طريقه.

الرغبة لم تعد تجد هدفها، لأنه لا يقول اسمه، ربما ببساطة لأنه غير مدرك لهويته الحقيقية، ولا يعلم ما يريد. "الفاعل - هذا ما يقوله لاكان Lecan - ليس من يفكر. ولكن الذى يرغب. ويفهم فى هذه اللحظة أن الرغبة غير منفصلة عن الفكر اللاواعى"[1]. يرفض الأبطال أنفسهم ويرفضون العالم الخارجى عندما لا يعترفون لأنفسهم ما هى الرغبة وبالتالى يبحثون عن الرغبة، لأن توقف الرغبة، ربما يكون الزُهد فى كل شىء، ولكن أيضًا الانغلاق، الانتحار، الموت.

ربما يكون موتًا رمزيًا، ولكن على كل حال محايدة الآخر، وبالتالى محايدة الذات، مثل ما يحدث فى "الحذف الجدلى" للخصم فى نزاع السيد والعبد، كما كان يصفه هيجل Hegel. فى الواقع إن لعبة التاجر والزبون معًا لاندفاعهما فى معركة فريدة فقط بسلاح اللغة والبلاغة، إن عنف المعركة ليس جسديًا ولكنه رمزي. فى مقدمته لقراءة هيجل Hegel، يصف كوجيف kojéve هذه المعركة، الشبيهة بمعركة شخصيات كولتاس Koltes: "لا يفيد بشىء أن يقتل رجل المعركة خصمه". يجب عليه أن يحذفه "جدليًا". يعنى أنه يجب أن يترك له الحياة والضمير، ولا يهدم إلا استقلاله الذاتى. يجب أن يحذفه فقط كمعارض له. وخلاصة القول، يجب عليه أن يستعبده[2].

---

(١) جاك لاكان La Metaphore du sujet : Jacques Lacan، باريس، Gallimard، عام ١٩٩٣، صفحة ٨٥ .

(٢) كوجيف A. kojéve. Introduction á La Lecture de Hegel Paris Ga llimard. 1947، عام ١٩٤٧ .

التاجـر والزبون يحاول كل منهمـا استعبـاد الآخـر، فى لعبـة شبـه مـازوخيـة سـادية. عن طريق اتفـاق ضـمنى، من يتكلم هو السـيـد مـؤقـتًـا، ومن يسـتـمـع هو العـبـد. لا يمكن قـول من التـاجـر أو الزبون، يكسب فـى هذه المعـركـة بـأسلحـة البـلاغـة، وهـى ليـست "سـوى، حـسب رأى آرسـتـوت aristote، البـحـث عن خطاب قـادر على ركـوع المستـمع، وبصـورة أبسـط، حسب المنشـدين الرومـان، البـحث عن الجـملة التى تقـتل". (باسكال جنيـار Le nom Sur le bout :Poscal Quignard de la langue، باريس، Gallimard، عـام١٩٩٣، صـفـحـة ٨٥). وبما أنه لا توجـد قـواعـد ولا حب، يلجـأ الشـاردان إلى الأسلحـة، إلى الدبلـومـاسيـة أولاً، وعنـدمـا لا يكون ذلك كـافـيـا، يلجـأ إلى الحـرب. لا خيـار أمـامـهـمـا أبدًا: عنـدمـا يتـنازلان عن الرغـبـة، يتـجـهـان إلى سـدّ بائس، غـيـاب التبـادل، التـجـارة، مـا يقـول عنه بارت Barhes إنه مـثل "رغـبـة الحـيـاد"، "رغـبـة تعليق الأوامـر، القـوانين، العـجـرفـة، الإرهاب، الطلبات، جـذب المجـتـمـع لصـالحـى (...)، رغـبـة رفض الخطاب النقى للمعارضة"، "الـرغبة المؤكدة للحياد". الرغبة وحدهـا يمكن بيعها: "لا نفعل شيئًا سـوى البـيـع، تبـادل رغبـات".[1] وبرفـضـهـمـا للرغـبـة، رغـبـة العـرض والطـلب، يقـع الشـريكان فـى منطقـة محـايدة، إلى مـا بعـد التبـادل والجدليـة، منطقـة ربما تكـون قـريبـة من الزهـد فـى كل شـىء والموت غـيـر المبـالـى. فـى النهـايـة يمكن القـول إنهـا لهـمـا الاخـتـيار بين المعـركة المسلحـة حتـى الموت والحيـاد الجـمـالى، المخـدّرة للعبـة اللغـة.

---

(١) بارت Barthes : le desir de neutre , la regle du jeu ، رقـم ٣، اغـسـطس عـام ١٩٩١ أنـا مـدين بهـذا المرجع إلى بنهـامـو Dans la soltude des champs de coton, Benhamou، برنامج الأوديون عام ١٩٩٥ .

أماكن غموض - تحييد.

لا تقرر المسرحية بين القرار العنيف والتهدئة النهائية. هى لا تحلّ غموض النص، وتقى بشدة أماكن غموضه: هذه الأماكن مأخوذة فى شبكة لازمة الرغبة والوحدة. المسرحية تستسلم إلى تعاون غير حقيقى مع القارىء، لأنها توهمه أنه سينتهى إلى تحديد مجاز الرغبة، ولكن تخلط دائمًا الطرق، وهى تخذله وتهينه بالإيحاء للشخصيات أنهم يتفاهمون بسرعة، وأنه فى الواقع لا يوجد شىء لا يستطيع المستمع الواعى أن يسمعه أو يتوقعه. كم هو خانق الجو فى هذه القاعة ذات المرايا الخاصة بعلماء البلاغة.

المناخ.

يمكن أن نصفه بما بعد الحداثة، أو على الأصح - وهو نفس الشىء فى الواقع - بتقليد العمل ما بعد الحداثة. فى تمرين ساخر للمغالطة الأدبية، البلاغة المتحذلقة للشاردين تستعيد الأشكال المختبرة تاريخيًا للكلاسيكية والباروك، مع خلطهم، ولكن بجرعات تجانسية، مع استخدام تعبيرات اليوم ودون الوقوع فى فخ الطبيعية الجديدة. "فى وحدة حقول القطن" ليست مسرحية عن المخدرات والضواحى، "ليس هكذا تتحدث الطبيعة" (كما جاء فى مسرحية عدو البشر le (Misanthrope,I,2) ذوق المفارقة، السيمتريا، التقليد، مزيج النبرات وسجلات، كل شىء متجانس بكتابة كولتاس Koltes. تعميم ربط لكلمتين متضادتين فى المعنى، فى الأسلوب البطولى - الكوميدى أو فى المواقف غير المتجانسة للمشترى والبائع، هو ربط أشياء مكسية الخاص بمجتمع متوقف بسبب الرغبة ورغبة الحياد.

التأثير الناتج.

أثر ربط كلمتين متضادتين فى المعنى على القارىء يتأرجح بين حركة إبعاد وتأثير قرب: إبعاد بطولى بفضل الشكل الجميل والبارد، قدم لغة النثر، فى متاهة الجمل، وقرب بالموضوعات: المخدرات، الكاسحة، الوحدة، لحظات الأصالة الطبيعية. إذا رجعنا (بصفة استثنائية) لسنوات تكوين المؤلف، نجد هذا التناقض فى التأثير المزدوج العكسى لكاتب مثل ماريفو Marwoux وجوركى Gorki. لقد أعجب كولتاس koltes بمسرحية La Dispute من إخراج شيرو Chereáu (١٩٧٣ - ١٩٧٦) وإحدى أوائل مسرحياته كانت أقتباس لرواية لجوركى Gorki، مرارة Les Amertumes (١٩٧٠). سيذكر دائمًا جمالية هذه المسرحية بسبب هذا المزيج غير العادى، البطولى. الهزلى، من تأثيرات الواقع والبلاغة الكلاسيكية الإنشادية.

إمكانية الوصول لهذا العالم الخيالى وأسباب النجاح.

كل هذا يأتى مباشرة من هذا المزج. يجد القارىء حسيًا عناصر واقع يعرفها جيدًا (الضاحية، الوحدة، العنف غير المسبّب)، ولكن لابد أن يقوم بجهد ليمر بأشكال أدبية معقّدة للغاية وبالية كان يظن القارىء أنه بها قد ابتعد منذ سنوات المدرسة. إذا بدا له النص، برغم صعوبته، متاحًا، هذا لأنه يأخذ طريقًا مخالفًا للطريقة التى يقدم بها تيمة الوحدة فى المدينة، خصوصًا فى وسائل الإعلام. اللغة ليست لغة الضواحى الساخنة، الحوارات ليست منقولة حرفيًا. لا يوجد أى خطاب ذو هدف تربوى على الظلم الاجتماعى، وهكذا نجد أننا على عكس فن مسرحى ناقد ومناضل للستينيات أوالسبعينيات.

بالفعل الكتابة بها جهد واضح، هى كتابة باردة، مُخففة، سليمة إلى حد مبالغ فيه، تقريبًا على طريقة جنيه Genet وكان يطلق عليه فى الماضى La Mademoiselle de scudéry du bagne. إنها كتابة أنيقة، متمسكة بالفن للفن، استقراطى الكلمة، "سيد عظيم رجل شرير"، كولتاس Koltes ليس صبى الضواحى الصعبة، والتى يوجد بها مسارح مدعّمة بشدة (نانتير Nanterre، بوبيتنيى Boligny، كريتاى Creteil)، ولكنه - شىء قلما تم البوح به - أديب، متذوق للجمال، قارىء مثقف جدًا فى التقليد الفرنسى للثقافة الرفيعة البلاغية والإنشادية. ومع ذلك فإن المسرحية تحدثنا جيدًا عن عالمنا، عالم يريد أن يكون مطهَّرًا غير أيديولوجى، تفعيلى، إنسانى ولكن لا يهتم بالسياسة، مبنى على التبادل، العولمة، الحراكة، الفائدة، "الأخذ والرد".

إن نجاح كولتاس Koltes فى الثمانينيات والتسعينيات، وإعلان قداسته الراهنة، تأتى إذن من مفارقة: إصراره على عمل فن وليس هدفًا اجتماعيًا ثقافيًا، وأن يعطينا رؤية للعالم من خلال منشور للكاتب رفيع المستوى، بدون وصف البؤس. التوازن بين المجسّد (خصوصًا فى أداء الممثلين الطبيعى برغم كل شىء فى بعض الأحيان) والمجرد (المناقشة الفلسفية وتحذلق التعبير) يوفر للنصية فاعلية كبيرة مسرحية. كل عمل جسدى مجسّد (الانتقال على سبيل المثال) يكون له مدى مجازى.الفكر الساخر والنبرة اللاذعة فى تقليد فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر تحرّض القارىء على عدم انتظار حلول جاهزة، والتعامل مع المواقف بشك منهجى على طريقة ديكارت Descartes أو شكوكية على طريقة فولتار Voltaire.

٥ - فى كثرة حقول المفاهيم.

ما هى المفاهيم النظرية التى يمكن استخدامها بأولوية فى هذه الدائرة الخاصة "بالوحدة"؟ لقد اخترنا طريقًا مركزًا على القصة، على تطور عملية البيع، مما قادنا مباشرة إلى دراسة الأساليب الأسلوبية، قبل أن نحاول، بلا جدوى، أن نحل غموض هذا العراك. سنكون جاهزين، نظريًا، أن نبدأ من جديد اعتبار من هذا الغموض، ومن أجل ذلك ملاحظة المسرحية بالكامل: من القضية (٤) إلى النصية (A) ووصولها إلى القمة (B). ولكن ذلك قد يثير صبر التجار، لأن "الوحدة تتعبنا" (صفحة ٥٦). فلنكتفى بتوصيل نتائج بحثنا للزبائن على شكل سلسلة ربط متناقضات:

- تجسّد المسرحية الشكل التجريدى للغيرية بكل أشكاله: عملية بيع، تجارة، تبادل، حرب، حوار، حب.

- طلب الحب هو أيضًا طلب موت: "هذا البحث المزدوج هو فعلاً التيمة الأساسية لمسرح كولتاس Koltes"[1]. الرغبة هنا هى الحب أو الموت.

- عملية البيع لا يمكن حصرها فى كاسحة لوطيّة، ولا فى حوار ميتافيزيقى بين فكرين خالصين.

- هذا النص ما بعد الحداثة، ذو الأشكال الجميلة ولكن فارغة، يرفض أن "يتحدث" العالم، يصف ثناياه المعوجة، هو يعمل لميكانية غير مرئية، صرح فارغ كالشيزوفرينيا كما يقول باتسون Bateson وبيتلام Battelheim.

(١) آن أوبرسفلد Bernard - Masrie Koltes: Anne ubersleld، آرل، اكت سود، عام ١٩٩٩، صفحة ١٥٣ .

- عدم إمكانية الجدلية توصلنا نحو رغبة الحياد. يفضّل منطقة رمادية وسطية بدلاً من تناقضات جدلية مؤكدة. ولكن هل هو الموت أوالحب؟

- عملية البيع - الناجحة أو المقنعة - تتم بين المؤلف (التاجر) والقارىء (الزبون) لا يقول المؤلف ما يريد أن يقوله فعلاً، القارىء لا يعرف قول ما يجعل المؤلف يقوله.

- لا يوجد مثل أعلى، ولكن فقط عملية بيع.

- كان آنوى Anouilh يرى مسرحية "فى انتظار جودو" En attendont Godot مثل Les Pensees لباسكال Pascal التى كان يقدمها لافراتللينى Les Fratellini. مسرحية "فى وحدة حقول القطن" Dans la solitude des champs de coton، بمثابة فكر لا كان lacan فى قالب راقص.

تمرينات تحضيرية

١- الخط المقّوس والخط المستقيم: دراسة حركة الزبون والتاجر وفقًا لهذين الخطين.

٢- المنطوق: وضع الشخصيات فى كوادر مختلفة: فى هنجر، فى محكمة، على عربتين فى موكب دينى أو وثنى (تقديم مهرجان الموكب الدينى) فى مالاجا Passion á Malaga، على سبيل المثال.

٣- "صفران مستديرات، غير متداخلان" (صفحة ٥٢): الاستفادة من هذا الوصف من أجل إيجاد "المسافة المضبوطة" للشريك و أشكال المقابلة.

٤- المبارزة: تصوّر أشكال المبارزة يمكن أن يأخذها الحوار وكيفية تداوله.

٥- عملية البيع: ارتجال الشخصيتين، مع اقتراح رهانات عديدة: مخدرات، جنس، بضاعة محرّمة.

٦- الركائز: فى جملة طويلة، البحث عن ركائز (روابط منطقية، وقفات، تنفس، أوضاع، تغير اتجاه)، وتسجيلها فى المكان - الزمان. يتم تفكيك وتقسيم الحركة عن طريق الوقفات، والاندفاعات الضرورية.

٧- شكل: اختر لشخصيتك شكل تصميم راقص مدته من خمس إلى عشرين ثانية مع ضبطه بإلقاء الفقرة، وبالعكس.

٨- فن المسرح: عمل مونتاج للجمل القصيرة المؤخوذة من المسرحية مُلخص تطورّ التجارة، وضعها فى حوار، ثم القيام بأدائها.

الفصل الخامس

"عملية جرد" *(Inventaires)*

لفيليب مينيانا *Philippe Minyana*

أو الكتابة الاحتيالية

ترجمة : أ.د . نادية كامل

لو أننا قمنا بعمل قائمة – وهى طويلة – بأعمال مينيانا، فسوف نلاحظ أنه يمتلك عدة أنواع من الكتابة. من بينها مسرحية "عملية جرد" (١٩٨٧) التى تعتبر فى حد ذاتها مرحلة مميزة فى حياة مينيانا الأدبية. فإذا ما ركزنا على هذا العمل –الأكثر شهرة– فسنقوم بتحليل طرق استخدامه للجمل وطريقة كتابته دون أن ندعّى أن ذلك هو مفتاح أعماله المسرحية.

تقول الأغنية: "*فلنتنزه فى الغابة بينما الذئب غائب*" : علينا ألا نهتم بشخصية الكاتب أو بالظروف التى جعلت مسرحية "عملية جرد" ضمن مقررات البكالوريا. علينا فقط أن نجرؤ على القيام "بنزهة وسط هذه المنولوجات الطويلة وبين أيدينا أدوات بسيطة مأخوذة من مخططنا: "مشاركة المُشَاهِدّ النصية" [1]. إن فن القارئ يكمن مثله مثل فن المُنَظِرّ فى أن يأخذ فى نزهته أقل ما يمكن من أدوات وأن يشرع فى السير بجدية. ولكن أية مسافة نقترحها عليه فى هذه الغابة الكثيفة غابة مسرحية "جرد"؟ .

تبدو لنا ظروف الاستهلال (١) وإيقاع النص من خلال قراءة القارئ أو الممثل (٢) المحرك الأساسى للمسرحية ولنصيتها (٣) فهى تحدد بشكل كبير اختيار الموضوعات والمبادئ المنطقية topoï* (٤) ؛ و"الصور النصية" التى يعبر عنها من خلالها؛ لم تعد تستعير الشكل المتعارف عليه للحكاية وللمسرحية (٥) ولكنها تستعير شكل العوامل الذين يمكن أن يكونوا بشرًا، أو أشياء جامدة أو لغة (٦) من كل ذلك تنتج مقابلة غريبة بين الخطاب الاجتماعى والرغبة الشخصية، بين

١- راجع دراستنا "المشاركة النصية للمشاهد عن الإخراج الحديث لبعض العروض فى أفنيون" مسرح / جمهور ، أبريل عام ٢٠٠٠

* كلمة يونانية من topos: مبدأ منطقى (المترجمة).

العبـودية والعودة إلى الحياة، بين الأيديولوجية والعقل الباطن (٧) مما يفسر الجو الغامض لهذه المسرحية حيث يتصارع المضحك والمؤثر مما يؤدى لدى القارئ / المشاهد إلى نوع من الإضطراب، يحدث تأثيرًا كوميديًا ومطهرا فى الوقت ذاته (٨).

١ - أحاديث موجهة لشخصية وراء الكواليس

(١) إن عمليات الجرد الثلاث لحياة الشخصيات وآثارها المحتفظ بها فى الذاكرة تعبر عن نفسها بشكل مباشر بواسطة مكبر صوت إذاعى أو آلة تصوير تليفزيونية. فالسيدات الثلاث، جاكلين و أنجيل و باربرة - كما تشير الإرشادات المسرحية الأولى - يدخلن فى "شبه لعبة،" *"سباق ماراثون" للكلمات: يقصصن حياتهن، يقلن كل شئ...*" (ص:٤٤). معدات غير مألوفة فى المسرح: حيث يتظاهرن بأنهن يسجلن فقرة فى ذلك الوقت، على الأقل فى فرنسا لم يكن هناك ما يسمى بالاستعراض الواقعى أو الـ reality show * يصبح جمهور المسرح هو العينة التى يختبرون من خلالها أداء المتحدثات. يمتلك مقدمو العرض - ايف ** (المرأة الأولى؟) التى تتلو أسماء المتقدمين و ايجور (السوفيتى المراوغ؟) الذى يشد الخيوط فى الاستوديو - القدرة على التحكم فى الحديث المتدفق، بانسيابية وترتيب أدوار الشخصيات فى سرد سيرهم: فهم يقررون ترتيب المداخلات وزمنها. المتسابقات هن ثلاث حوريات فى منتصف العمر أو آلهات الموت الثلاث اللاتى يقاطعن بعضهن البعض طوال الوقت. وهذه المقاطعات ليست سوى طريقة لإرباك المتقدمات أو لإعادة الحيوية إلى الكلمة التى كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقابة المستترة لتبين أى انحدار

---

* بالإنجليزية فى النص.

** ايف = حواء (المترجمة).

يحدث لاسيما أية إشارة لتفاصيل إباحية أو شديدة الخصوصية. يتم مونتاج الفقرة بشكل مباشر على الأقل بالنسبة لنا نحن مشاهدى البث. إن قوانين هذا السباق بسيطة: الحديث عند الطلب، دون توقف، سرد ذكريات، التحدث دون فقد خيط الكلام ودون أدنى تردد. لا يهم إن كان ما يقال حقيقيًا أم لا: ما من أحد سيراجع ما يقال؛ إن ما يهم هو السرعة وتدفق الحديث ، وصفته، و"كثافته" . إن المذيعات المتحدثات يقمن بسرد ذكرياتهن دون تفكير فى حلقات صغيرة متتابعة، أو مقاطع متعددة وإن كانت قصيرة جدًا لأفكار بسيطة تتيح لهن التقاط الأنفاس: ولكن على العكس مع المقاطع التى لا تتيح التقاط الأنفاس تكون الأفكار بسيطة.

قتال الكلمة فى حيز مزدوج: هو بالنسبة لهن مكان الإذاعة المحايد الذى لا يحتمل الصمت (بينما يتحمل التليفزيون الصمت إذ أن الصورة القوية *تسانده*)؟ أما بالنسبة لنا فالمكان هو المكان الملموس الكائن بين الحيز الاجتماعى من حيث جاءت النساء الثلاث، وهو غالبا ما يكون فى خلفية المسرح و"فى مقدمة *المسرح نصف دائرة مضيئة تحدد حيز الكلمة*" (ص:٤٤) فى هذا الحيز المسرحى، حول مكبر الصوت، لا تستطيع أى واحدة منهن أن تقيم علاقة مع منافستيها، إلا بواسطة إسكاتهن والاحتفاظ بحق الكلمة أطول فترة ممكنة.

يقول مينيانا عن هذا المسرح "*المسرح – السرد*". [٢] أليس من الأفضل أن نتحدث – رغم ما يقوله المؤلف – عن "*مسرح غير موجه لأحد*" : كل واحدة تُحَدِث محاورًا غير مرئى من المفترض أن يكون داخل الكواليس أو لجمهور افتراضى جمهور الإذاعة. وهذا تماما هو عكس ما يكون موجها إلى جمهور حاضر يتم

٢- "المسرح – الحد لفيليب مينيانا" فى مجلة أفان سين تياتر أول مايو عام ١٩٨٧، رقم ٨٠٩ ، ص. ٢١ .

التفاعل معه كما يفعل الراوى الشعبى. الكلمة هنا شديدة الذاتية ترتكز على الرغبة فى الإفضاء والإطالة فى الحديث دون أن يكون هناك أمل فى إقناع محاور ما مثلما يحدث عندما يوجه الكورس أو الجوقة اليونانية بعض الملاحظات أو يصل إلى استخلاص نتائج ما دون أن تكون لديه الرغبة فى التواصل مع الجمهور. إن الشكل النهائى لهذه الأحاديث الثلاثة يتم بواسطة خطاب توفيقى: يستخدم قصص الحياة كمادة أولية موهما الجميع بأنهم يتحدثون بحرية كاملة، محولاً المستمع إلى متلصص مقبول، يفتح أمامه الطريق لمعرفة الأسرار الصغيرة، لكن دون إثارة اشمئزازه.

هل يترك هذا التشكيل نفسه كى ينقلب رأسًا على عقب؟ إن هذا القيد المزدوج (double bind) *الذى "يفرض" الحديث "بحرية" الا يمكن أن يتحول بواسطة متحدثاتنا الماهرات؟ تلك هى مجازفة المسرحية الحقيقية كما لو كان علينا أن نجعل برودة أجهزة الإعلام تواجه اللغة الشعبية الأنثوية الماكرة. ولكن أليست المعركة غير متكافئة؟

٢ - إيقاع ثائر

إن الظروف التى تصاحب التعبير اللفظى هذه تجبرنا على أية حال على أن نهتم ببعض القواعد البسيطة التى تخص طريقة إلقاء النص وإعطائه إيقاعًا محددًا. فالاهتمام بالإيقاع يضفى عليه معنى وصلابة. إن كل متحدثة حرة فى أن تقوم باعترافاتها فى الحيز المطلوب (نصف الدائرة) والوقت المحدد. عليها فقط أن تتحدث دون توقف، تأخذ فى الحديث مباشرة، ثم تتوقف فجأة دون أن

* بالإنجليزية فى النص. (المترجمة).

تتذمر. إن هذه القيود اللغوية تعطى الإلقاء إيقاعًا وسرعة لم تحددها علامات ترقيم بل تركت مفتوحة حيث لا توجد أى فصلة أو فصلة منقوطة أو نقاط وقوف. على القارئ (أو الممثل) أن يحدد أين يتوقف وأين يربط بين الجمل، وأين يجمع بين مقاطع الجمل ومتى يتنفس ومتى يجعل النص يتنفس براحته: تنفس عضوى كما تقول عن حق كاترين هيجيل [٣] حيث يشعر الممثل أنه كلما تسلل بين توقف الأداء وبين موسيقية النص، كلما اتضحت المنافسة واقترينا من زمن السرد وأخذ الإيقاع فى عدم الانتظام وتزايدت السرعة وتكررت الموضوعات. مهما انعدمت علامات الترقيم فمن الممكن الوصول إليها ووضعها فى أماكنها: إن غيابها ليس هدفه تسهيل انسيابية الكلام.أن نقرأ المسرحية يعنى أن نضع إيقاعًا للنص بتقسيم انسياب اللغة بوقفات صغيرة وزيادة سرعة الكلام.

إن هذا السياق الجهنمى يأتى بلغة، أو إن شئنا الدقة، يأتى بقراءة آلية، دون أن تتمكن الشخصية من أن تستدرج نفسها فإن المسببات والتسلسل والتبريرات والترابطات تتم بشكل آلى. إن السرعة الشديدة للكلام تعوق الرقابة كما أنها تعوق فى نفس الوقت الشاعرية أيضا و التأثر كما تمنع أيضا الضحك اللاذع فى انتقاده والحكم المبالغ فى القسوة.

إن سرعة كهذه تناسب تدافع الكلمات: شكل منطقى للإفراط فى الحديث. إن تنويعات السرعة داخل كل مقطع من الحديث وداخل المسرحية كلها يعطى للعّبة الإذاعية صبغة درامية. إن القارئ ، (المستمع المفترض) يشعر وهو يستمع أنه غارق فى فيض من الكلمات التى تسكره والتى لا يستطيع أن يحمى نفسه

٣- فى اليوم الذى كرسه المسرح المفتوح لفيليب مينيانا الموافق ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

منها إلا لو تابعها كلمة كلمة. وهذا الفيض مستمر لا ينضب أبدًا حتى لو تغير المتحدث. ليست الصعوبة فى التحدث ولكنها فى التوقف عن الحديث، فى أن ينتظر المرء دوره فى الحديث كى يستطيع أن يفكر فيما قيل.

ما من نص موازٍ ولكن نص متكامل * يحجب كل ما قيل ويقوم بمحوه. كما لو أن النص و المستمع لا يملكان الوقت الذى يتيح لهما اختزان أى شئ فى الذاكرة: ذكرياتهما، ماضيهما، تهرب منهما كلماتهما الحميمة:

ما أن تبدأ جنيات الجحيم الثلاث فى الحديث حتى لا يتوقفن؛ إنهن شبه منقادات يملأن أى فترة صمت لاسيما بما لديهن من (أشياء - تمائم) وكلماتهن ليست على الرغم من ذلك كلمات انتقامية، فهى لا تهاجم سوى الذكريات التى تقاوم وهى تتكاثر من تلقاء نفسها تتوه أحيانًا، ولكنها كثيرًا ما ترسو على ربط ممتع وغير منتظر للأفكار" كان مارسيل عنيدا وقد انتصر على بواسطة شركة الكهرباء" (ص. ٥٢).

لقد مر التيار... فالسببية أو التسلسل الزمنى كثيرًا ما ينقلبان رأسًا على عقب :" *لقد خاننى مع عاملة التليفون وتزوجنا فورًا بعد ذلك*" . (ص. ٥٢) على المستمع أن يربط بين الجمل ويفهم المعنى الذى تؤدى إليه السرعة: "كان والدى ينام وحيدا، فقد ساقا فلقد شارك فى ١٤-١٨ * " (ص. ٥١). لو اتبعنا منطق الجملة فعلينا أن نفهم الآتى: إنه ينام وحيدًا، إن ساقه ليست بجواره لقد فقدها فى الحرب. تظل اللغة دائمًا خلف الحقيقة.

---

* نص موازى: sous-texte و نص متكامل sur-texte

* الحرب العالمية الأولى (المترجمة).

"فليستفد من يفهم!" ذلك هو التهديد الدائم الذى نقابله فى نصوص مينيانا. إنه يدعونا للتواصل من خلال هذا الفيض من الكلام، أن نلتقط سريعًا ما تسربه كاتمات الأسرار الثلاث سواء كان ما قلناه قد قيل بالصدفة أو أنه قد قيل دون وعى منهن والذى يجعله مينيانا محسوسا فى المونتاج الذى قام به باقتدار كامل.

على "المستمع" أن يتبع مسيرة الممثل الذى يلقى بنفسه فى النص كما لو كان مقطوعة موسيقية أكثر من كونه دورًا مرسومًا. وهذه المقطوعة ايقاعية وموسيقية أكثر منها دلالية أو لغوية: فهى لا تحافظ على أى توقف أو صمت أو ابطاء أو علامات، وهى ليست سوى مجموعة من الزخارف ومن أدوات التحويل والقنوات والأنابيب حيث تجرى الكلمات بانسيابية شديدة دون عوائق.

تدخل الممثلة داخل هذه المقطوعة النظيفة، فتترك العنان لصوتها ولإيقاع الكلمات ومن ثم تُتقمص الشخصية بفضل وجودها وما تملكه من أشياء وبفضل شخصيتها المكتسحة والفاشلة برغبتها أحيانًا. رغم هذه الإيقاعات والسرعة وأنغام المقطوعة، فإن الممثلين أحيانًا "لا يشعرون بقيمة ما يقولون" (حسب مقولة ماريفو بخصوص من يمثلون أعماله) وإن كانت كل هذه الأشياء أشياء أساسية تسبق المعنى و الأسلوب وخصائص النص وتجعل من الحدث والقضية والأحداث الدرامية أشياء ثانوية بل وغير موجودة.

٣- النصيته الخبثية (المداجاة والتكتم)

نعنى النصيته ما يسميه الأخرون خصائص الأسلوب والكتابة) وهى تنجم من الظروف المصاحبة للتعبير اللفظى التى تكسب الموضوع ديناميكية وايقاعًا وموسيقى.

ويجئ حديث المتسابقات على شكل مقاطع مضغوطة: فى البداية يقاطع مقدمو العرض المتسابقات، ولكن حديثهن يطول ويتوج فى نهاية المسرحية بثلاث

منولوجات طويلة (ص. ٦٠-٦٦) الطبعة الأولى [٤] كانت تضم ثلاث منولوجات متصلة؛ أما فى الطبعة التى نرجع اليها [٥] فإن تنوع الأدوار فى الحديث، وذلك ما فرضه العاملون بالمسرح، قد أعاد للنص قوته الدرامية. لقد كسب مينيانا عن طريق حركة الممثل ما خسره بتقديمه الأفكار (مثلما هو الحال عند توماس برنار) كما أنه اضطر للانصياع لمتطلبات المسرح ولهفة الممثلات.

لا يكف النص عن "العدو" ويظل دائمًا مفهومًا؛ فلا يوجد أى غموض يعوق الفهم: فالجمل قصيرة، مباشرة لا التواء فيها: هى عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة الموجهة المرسومة التى يسهل نطقها. تحدد ايقاع المقطوعة حركة خفيفة، وسرعة تتزايد ،ونغمة منضبطة. بحذفه فترات التوقف ومساوئ الحوار مثل ("أوه" و "هيه" و "آه") يصل مينيانا إلى تطوير للغة التى أسئ استخدامها فاصبحت شبه مبتذلة. وهو يعيد إليها حيويتها عندما يشكل ايقاعاتها من جديد مخلصا اياها من الشوائب ومركزا على المؤثرات.

إن تحويل قصة حياة انسان إلى نص معجمى مكون من عبارات جاهزة سبق أن استعملت وجربت ألف مرة يؤدى إلى خلق منحنى لحنى متناسق، ليست به أية مبالغات، كما لو كان المراد منه الإيحاء بلحظات الذروة ولحظات الإنهيار لموقف حياتى ليست به تنويعات كبيرة ورحبة وإن كان دائم الحركة. وإن مادة هذه اللغة هى مادة لغة شعبية شفهية وإن كانت ليست لغة عامية أو مبتذلة ، لغة الأربعينيات و الخمسينيات. ولكن هذه اللغة هى أيضا لغة الثمانينيات وقد امتزجت بثقافة ما بعد الحرب وما بها من أساطير. إن هذه اللغة الشعبية

٤- فى مجلة الأفانسين تياتر عدد ٨٠٩ - ١٩٨٧ .

٥- حجرات ، جرد ، أندريه ,أديسون تياترال باريس ١٩٩٣ .

بمفرداتها وتراكيب جملها بها شئ حقيقى ومذاق مميز ، لأنها تبتعد عن التجريد، عن اللغة الخشبية وعدم القدرة على الكلام وفقر اللغة المقسمة الحالية. لقد أعيد بناؤها تماما بفضل تركيبات مينيانا المركزة والمنغمة. وتمت تنقية هذه الشفهية بواسطة نص شرعى، وبلاغة لفظية سبق أن تمت تجربتها وصياغة تبعث على الاطمئنان كما لو أن سيناريو هذا العمل وما جاء به من مقطوعات كان متوقعا وهو يخضع مفردات النص ودلالاته لإيقاع النص وتركيبات الجمل. من تزاوج هذه البلاغة الكلاسيكية والمفردات الشعبية أو المبتذلة تظهر لنا الجمل التى تجمع بين الهزل والجد.

"بينما كان يقذف / بأوانى الطهى / فى الهواء
ويتميز بطبع مثل طبع الخنازير
و بالرغم من مهارة يديه
إلا أن رئيسه قد فصله من العمل" (ص. ٥١)

إن الإيقاع الثلاثى للجملة الأولى (٩ - ١٠ - ١١ مقطع) تتعارض مع الجملة الثانية ذات الثمانى مقاطع ومع المضمون التافه للواقع المحزن.

لا تتضمن المفردات الكثير من الكلمات الشعبية التى أصبحت الآن قديمة أو موحية، مثل ""Jules" أو "Tubard" و" "Tambouille"، " "toubib"، " "carabiné" أو "cuistot". *

---

* Jules : اسم يوحى فى التراث الشعبى بالزوج أو العشيق.

Tubard : فى اللغة الشعبية شخص مريض بداء السل.

Tambouille: طبيخ غذاء مطهى متوسط الجودة.

toubib فى اللغة الشعبية تعنى طبيب.

carabine: فى اللغة الشعبية تعنى قوى ، عنيف.

Cuistot : فى اللغة الشعبية تعنى طباخ

إن إعادة تشكيل المكان ليست دائمًا مكتملة عند مينيانا و لا تأخذ الأشياء عنده طابع البيئة المحيطة ، ولكنها فى أغلب الأحوال تكتفى بالإيحاء. يُبرز الأسلوب كلمات قديمة غير مستعملة أو مر عليها زمن طويل ويتزين بها كما لو كانت فراشات غريبة مهددة بالانقراض. يسلط الضوء على تفاصيل أو صيغ وتعبيرات مضحكة أو نقد مستتر: *"ونزعت عنك أنت بلوزتك ورفعت طرف ثوبك وقفزت فوق المتوسيكل كان لديه موتوسيكلاً سمينًا وذهبنا لنفعل ما علينا فعله"* (ص. ٥٠) إن أدب مينيانا وعنايته باللغة الحقيقية قد استطاعا أن يغيرا من الواقع: ان لفظ "أنت" هنا يرمز الى التبسط فى الحديث أما صورة "الموتوسيكل السمين" والتعبيرات المخففة (*"ما علينا فعله"*) فهى وسائل كلاسيكية تهدف الى تجميل الواقع. نحن بعيدون عما يسمى إعادة بناء التشكيل الإجتماعى – اللغوى للمكان الذى يصلح للعمل الوثائقى أو لمسرح الستينيات والسبعينيات الذى يصور الحياة اليومية مثل مسرح Wesker و Kroetz و Wenzel أو Tilly مما يجعلنا نبتعد عن التحليل الاجتماعى – اللغوى أو التقليدى أو أن نبحث عن أية روابط منطقية داخل النص، لأن المؤلف قد عمل بتأن كامل على الوثائق الخاصة بهذه المرحلة (تسجيلات ومقابلات مينيانا مع تلك النسوة) وذلك بهدف اثبات أن افساد لغة الشخصيات – وهذا ما يفعله المسرح الذى يصور الحياة اليومية – لا يدخل ضمن اهتمامات مينيانا. إن أسلوبه يبتعد عن بعض القواعد اللغوية مما يساعده على الإيحاء بعالم خيالى. إن الاهتمام بالبلاغة والأسلوب وشاعرية الصور والمقارنات وتحديد مستويات اللغة، والمونتاج الإيقاعى والمسموع كل هذا يدخل فى إطار دراسة الأدب أكثر مما يدخل ضمن دراسة الموضوع أو ضمن الدراسة الاجتماعية للغة أو الدراسة الأيديولوجية.

هنا تأتى المفارقة: إن أحاديث النسوة الثلاث سجلت ثم كتبت بعد ذلك[٦] من الذاكرة بطريقة شبه تسجيلية ولكن هذه المادة الأولية - التسجيل - تم العمل عليها كما تمت صياغتها. إن تدخل المؤلف هام وأساسى: فهو يضغط هذه المادة، ينقيها، يعمل عليها، يرفعها، يستخرج منها الفكاهة والتهكم ويصنع من هذا الغذاء النيئ قصيدة محبوكة الطهى، ناضجة تمامًا للمسرح.

ويكفى كى نتأكد من ذلك أن نراقب السجع الذى نقابله فى بعض المونولوجات فإن باربرة تذكر، على سبيل المثال حياتها فى شارع Pouletومغامرات son époux زوجها مع عشيقته sa poule ، وهى تستخدم فى اطار ثمانى سطور مجموعة من الكلمات التى بها صوت ال"أو "ou " مثل : "course" , "poules"("boulot" "rousse" , "poule", "époux","poulet"* ص. ٥٧)، مما يجعل هناك تعارضًا مركزًا على كلمتى " époux" , "pouleالعشيقة/ الزوج الذى يشكل العالم الدلالى (والزوجى) حيث يدور كل شئ حول امرأة محورية poul/ é / poux .

فما هى القيمة الشاعرية والنفسية لهذه الأصوات؟ على كل مستمع أن يجمع عن وعى أو عن غير وعى بين الصوت أو" "ou و بين الشكوى أو الألم أو الرقة. فى كلماتها الأولى (ص٤٥) تحدثت جاكلين وهى ممسكة بالإناء فى يدها عن "طبقات" couches المشاعر التى نلمسها touche؛ مركزة هى أيضًا على أصوات "أو": " "ouفى كلمات مثل: ,souris, bouche, ouverte, boule)

٦- راجع فقرة المقابلة المنشورة بمجلة افان سين تياتر - مرجع سبق ذكره ص٢٧ والتى استخدمت نموذجا لمونولوج جاكلين.

* معناها على التوالى "سباق، عمل، عشيقات (أو دجاجات وفقا للسياق) ، ذات الشعر الأحمر، عشيقة ، زوج، دجاجة صغيرة". (المترجمة) .

toujours, tout) وكلها كلمات ليس بينها أى ارتباط دلالى إن لم يكن اثارة ذكريات مشتركة sous - venir بمعنى أن نحضر venir ما هو تحت sousالحاضر **

إن كتابة شاعرية كهذه الكتابة غالبًا ما تميز المنولوجات دون أن تفطن الى ذلك النظرة المتسرعة، لأن الكلمة المنطوقة توجه الى الأذن والى الذاكرةالسمعية. فتصبح الكتابة أقرب ما تكون الى المقطوعة الموسيقية أو إن شئنا القول بناء يمكننا أن نسكن فيه أو منظرًا طبيعيًا نستطيع أن نكتشفه، أو أثر علينا أن نتتبعه أو صقالة علينا أن نشيدها حتى نصل من خلالها الى المواقف والشخصيات.

ولكن علينا فى البداية أن نعرف كيف ننصت إلى شاعرية النص، نكتشفها من خلال الأصوات، والإيقاعات، وحفيف اللغة (كما يقول بارت) كل شئ يمكن أن يكون شاعريا بالنسبة للمستمع الجيد حتى أسماء الشخصيات : جاكلين ميتيتال Mettetal وانائها المعدنى méttalique واللعب على كلمتىmets étales *** ؛

إن بربارة فسليه Barbara Fesselet تهوى *"ذلك الشئ"* (ص ٤٨) حتى ولو كان "الجنس لا يكفى لحياة الزوجين"؛ أما انجيل روجو Angèle Rougeot ذات *الثوب* "ثوب *الحب القدرى*" (ص٤٠) الذى ما كان يمكن أن يكون غير أحمر مثله مثل العشق.

إن كافة هذه الأساليب اللغوية والعناية بدراسة الأسماء تخضع لفن مينيانا فى الكتابة الذى أخضعه فى كثير من الأحيان لمن أستمع اليهم. فبفضل مهارتهن

---

* معناها على التوالى: فأر، فم ، مفتوحة، كرة، دائما، كل.

** Souvenir : ذكرى (المترجمة) .

*** بمعنى ضع و ابسط المترجمة.

فى السرد أمكن للنسوة الثلاث أن يعدن بناء عالمهن وأن يربطن بين الأحداث التى مرت بهن بواسطة موضوع أو كلمة. إنه البحث عن الزمن الضائع * ولكن فى نسخة بورت دى بانيوليه. هناك وفقا لما يقول ميناانا "*كتابات تبعث على النشوة وأخرى تبعث على الحزن. لماذا؟ لا أعلم*" [٧] .

على الرغم من موضوع المسرحية إلا أن طريقة كتابتها وأسلوبها يبعثان على البهجة. إن الكتابة هى حصيلة الجمع بين النص [٨] و الدرامية (من I الى IV) وغالبا ما تكون الكتابة أكثر جدية وكثافة من المسرحة (للمسرح قواعده الثابتة مثل الحبكة والقصة، والحدث والمعنى) وهذه القواعد كثيرا ما يتم إهمالها كمتطلبات مسرحية وادخالها فى النص وطريقة سرده. يبقى نص المسرحية وأسلوبها حيث تظهر كل الأساليب الأدبية التى يجيدها ميناانا. إن هذا الأسلوب ملتو بعض الشئ: فهو يدعى أنه يورد حكايات حقيقية وإنه لا يتدخل فيما يقال، بينما فى الواقع يظل مؤلف المونتاج والإعداد حاضرا يعد أساليبه الأدبية ويضيفها للحكايات. فى إعداد النص تستعمل:

-السخرية فى خلط التيمات المصفوفة دون رابط ظاهر (مثال: انجيل، ص. ٤٨)

---

* إشارة إلى رواية مارسيل بروست الشهيرة M. Prous :A La Recherche du Temps Perdu

٧- فيليب ميناانا "برج مونيتتى" كراسات بروسبيرو رقم ٣ عدد ديسمبر ١٩٩٤ ، ص.٤٥.

٨- أنظر هامش رقم ١ .

- مجموعة النظائر المتشابهة التى تختلط بعنصر خارجى غريب مخالف.

- المبالغة الملحمية فى التعداد.

إن هذه الكتابة وهذا الأسلوب الملتوى يعيدان للعمل صبغته الأدبية والبلاغية؛ فيصبح عملاً فنيًا شفهيًا يعنى مسرحية "مكتوبة" وليس نصًا وثائقيًا أو "سيناريو كلينكس" * تكمن المتعة فى قدرتنا على التقاط كل تلك الأساليب الأدبية وبالنسبة للنسوة الثلاث فى الإنتقال دون عناء من فكرة إلى أخرى ونقل تسلسل الزمن الماضى إلى ما يؤدى إلى الزمن الحاضر. ولكن ما هى التيمات أو الموضوعات التى تظهر داخل هذا العمل الممتع؟

٤ - تيمة مضمون يشمل كل التيمات (على طريقة وضع الأشياء فى سلة المهملات)

من غير المجدى أن نسرد كل التيمات لهذه النصوص، إن ذلك يستوجب إعادة صياغة المسرحية تقريبا، حيث أنها تتلخص فى جرد كمية كبيرة جدًا من الذكريات المتجاورة دون نظام داخل نص وصفى يفترض أن يسرد كل ما فعله المرء طوال حياته. توجد تيمات عديدة، وأحداث، وجمل مبتذلة، ومبادئ منطقية topoï كثيرة لدرجة اننا بعد فترة نكف عن ملاحظتها ونبدأ فى الإهتمام بشئ آخر غير تعدادها؛ مثلاً نهتم بطريقة تحدثهن عن حياتهن، أو الأصوات التى تفضلنها أو تقنيات السرد التى يستعملنها بعفوية تامة.

إن التزام هؤلاء النسوة بالتحدث عن حياتهن، كل على حدة، محادثة نفسها دون أن تتمكن من المناقشة مع منافستيها، يعوق وجود أية حبكة مشتركة بينهن:

Scénario Kleenex *

ترتبط بالظروف المصاحبة للتعبير اللفظى لذلك لا نجد أية عقدة مسرحية ولا أزمة ولا تطورًا لسير الأحداث ولا فاجعة أو خاتمة. لن نعلم من الذى كسب الجولة، فكل واحدة منهن ستحصل على "نصيبها من الفطيرة" (ص. ٦٦) أهو تتويج أم أنه نصيبهن من المواساة؟

إن التسلسل الزمنى تحدده أوقات أربعة هامة: تقديم المتسابقات وأشيائهن التميمية؛ (ص. ٤٥) بداية الأداء وهن أسفل الصور (ص٤٩)؛ الجلوس على ثلاثة مقاعد بدون ظهر أو ذراعين (ص٥٣) مسألة أسباب الاختيار؛ (ص٥٩) وتوزيع الهدايا قبل المنولوج الختامى (ص. ٦٢).

داخل هذه الأطر الزمنية الأربعة ورغم غياب خط الحدث فإننا نلاحظ عبارات وتيمات كبرى ومبادئ منطقية مجدولة بعضها ببعض: أحيانا يتعلق الأمر بالأمراض أو بأشياء تميمية وما تثيره من أفكار، أو بالأزواج أو العشاق، بالحروب أو بالموتى. نادرا ما تتحدث النسوة عن الحاضر إلا عندما تتحدثن عن أماكن سكنهن أو حالة أجسادهن (ص. ٤٦ و ص. ٦٤) ولا تتحدثن أبدًا عن المستقبل.

على الرغم من غياب الحدث (بالمعنى الدرامى) وتراكم الذكريات المبعثرة والحجج فإن كل مونولوج، حتى ولو تمت مقاطعته فجأة فإنه يتشكل مرة ثانية حول قصة مناسبة ذات مراحل واضحة ومترابطة بشكل منطقى. وذلك وفقًا لما قامت بتحليلها نظرية السرد (التى تدين كثيرا للسرد الشعبى) فلنأخذ على سبيل المثال تقديم شخصية جاكلين (ص. ٤٥- ٤٦)؛ سنجد المراحل الضرورية لأى سرد (طبقا لنظرية لابوف: Labov):

١- ملخص - إعلان: " *مساء الخير! كم أنا خائفة...*"

٢- موقف - توجيه: " *لو كنت ابتسم [...]فذلك لأنى مضطربة*"

٣- تعقيد: " *لقد تعبت من إنائى إنه كل حياتى ...*"

٤- تقدير: "*لم يعد عندى عشاق إلى الجنوب اذن!*"

٥- قرار نهائى وختام: "*لماذا تبتسمين هكذا [...] رغم الحياة التى عشتها!*"

إن الراويات الثلاث بطبيعتهن متمكنات تمامًا من هذه الطريقة الكلاسيكية فى السرد. أهمية الحديث عن الأمور ذات الأهمية، الوضوح والإيجاز مما يجعل النص واضحًا وموجزًا. إن كل "دفعة لغوية" (عدد التقاط انفاس بين نفيرى سيارة!) مركزة على فكرة بسيطة وعادية، على قصة أولية، على مبدأ منطقى أو حكاية مطمئنة. وكل فكرة تبدأ وتنتهى فى نفس الوقت وفقًا لحكمة ضمنية أو مقولة شائعة عامة وغير قابلة للنقاش.

فلنكتفى بمقارنة جمل الشخصيات الأولى:

جاكلين (ص ٥٠) مقولة: "*كنت دائمًا مريضه و لكنى تغلبت على المرض*"

مكسيم: *من الممكن دائمًا أن نتغلب على المرض*

أنجيل (ص ٥٠) مقولة: "*من حسن الحظ انه كان من الممكن ممارسة الجنس مع مارسيل*".

مكسيم: "*هذا شئ لا يعلى عليه شئ؟*"

برياره (ص ٥١) مقولة: "*كان الجحيم بعينه*"

مكسيم: *عندما لا يكون الرجال مرغوبين، يكون هذا هو الجحيم.*

المسافه قصيره بين المقوله و بين الحكمه يجتازها المستمع ببساطه دون أن يكون لزامًا على الشخصيات ان تنطق صراحة بالحكمه. أن "بلاغة التيمات" تكمن فقط فى سرد عدد من التأكيدات و الحقائق. انها تسطع بفضل تفاهتها وتكرارها ولكن علينا ان نحذر من عفويتها: فهى تضع المأسوى و المبتذل الخاص والعام فى نفس المستوى، كما أنها تنتقل ببساطه من تيمة لأخرى دون ان يكون لدى المتحدثين وقتًا كافيًا للتفكير فيما يقولون وأن يكون لدى المستمعين وقتًا للتفكير فيما يسمعون. إن الحدث التقليدى الذى يدور بين أبطال العمل المسرحى قد استبدل بعدد من اللقطات المنفصلة، فأصبحت المسرحية مجزأة لأجزاء تحاول فيها كل واحدة من النسوة الثلاث أن تشكل حياتها و أن تعطيها معنى وتثبت لنفسها أنوا كانت حياة مليئة بالأحداث و بأن حديثها يتفوق كثيرًا على حديث الأخريات. إن السرد ضمن هذه المنافسة يصبح هدفًا فى حد ذاته. فهو من ناحية يصبح مهددا بفقدان مصداقيته ومن ناحية يبرئ الراويات اللاتى لا يمكن أن نصدر حكما على ماضيهن و لكن على قدرتهن فى استحضار ذلك الماضى و التحدث عنه. إن عبارة "كيف يروى؟" أهم بكثير من "ماذا يحكى؟" تظهر الحبكة الدرامية أكثر مما تظهر أحداث و قصة المسرحية التى تروى من خلال مجموعة من الأحداث (وهى قليلة للغاية: تقترب المرأة من مكبر الصوت تتحدث ثم تتوقف.) إن عملية إلتحدث - شكل التواصل داخل هذه المنافسة - هى الأداء الوحيد فى هذه المسرحية، أما القصة و نوع المسرحية و الزمان والمكان فيأتى فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية. إن بنيتى السرد و الأداء (مستوى ٢ و٣ من الشكل) قد همشتا: ما من وسيلة لتأمل جدلية الحدث المتعارف عليها؛ إن كل الأحداث تتم عن طريق سردها و أدائها وأما تعارض الشخصيات و الأفكار فيتم تهميشها، إن ما يهم هو كمية المعلومات التى تبث عبر

(الإذاعة و التليفزيون) من تراكم التعبيرات و إيقاعات وتدفق الكلمات. لذا يجدر دائما أن نهتم بشكل النص وذلك بالمعنى الهندسى وطبقا لمفهوم بارت؛ من *الشكل المعبر عن "الرياضة البدنية أو شكل الأداء التوقيعى"* من *"حركة الجسد أثناء أدائه"، "حركة المحبين أثناء ممارسة الحب"*[9] من خلال هذا المفهوم المكانى الشكل نستطيع ان نقرأ هذه المسرحية، ونفهم البيانات الحاسمة التى تلتها. إن رأى مينيانا فى المسرح ينطبق على مسرحيته: *"إن الكتابة الحديثة لا تولى اهتماما كبيرا بالقصة أو الشخصيات أو الأحداث (كما اهتم باستكشافها المسرح الأنجلوساكسونى). هناك "الكلمة" وهناك "الأشخاص" التى تتكلم. و من ثمَّ تملأ الكلمة الفراغ"*[10] ولكن شكل هذه الكلمة التى تملأ الفراغ و هذا التفتيت للحدث المركز على تفاعل الشخصيات وتهميش قصة ذات أبعاد دراميه و اضحة و أفكار ملموسة لا تتم عادة لصالح النص *"الكتابة"* المتروكة لذاتها و الخاضعه للمونولوج الداخلى أو النابعة من عملية الكتابة الفورية. إن أهمية النصية تحددها وتراقبها الوسيلة الإعلامية التى بفضل إيف وايجور و بفضل "انضباط المدعوات لا تترك النص ينحرف. حيث لا يوجد تقلب فى المواقف التى يمكن أن تجعل اللاعبات يعارضن أو يهدمن ما تقوله وسيلة الإعلام الإذاعية. و بهذا التحديد و بقيادة من السرد البدائى لثلاث سيدات تحتفظ النصية بقدرتها الوصفية الناقلة للواقع. إن عملية إعطاء بيان مفصل عن كل شئ ليس مجرد

٩- رولان بارت مقتطفات من الخطاب العاطفى ١٩٧٧ الاعمال الكاملة "المجلد الثالث" باريس - لوسوى ١٩٩٥ ص ٤٦١

١٠- فيليب مينيانا، خطاب الأطلسى ، استشهد بهذه الفقرة فى "حجرات" و "عملية جرد" ملف مارى - بيا بيرو، CNDP 1999 ص ١١

* بالإنجليزية فى النص (المترجمة).

لعبة سطحية و شكلية تقوم بها النساء أو يقوم بها مينيانا، إنها ليستStream of Consciousness [11]، أو مونولوجًا داخليًا يترك العنان لانسياب اللاشعور مع انسياب الكلمات. إن له أهمية كبرى: تحديد قيمة حياة بأكملها، و معرفة قدرها الحقيقى. فالنساء الثلاث يتعاملن مع مواد ذات قيمة مالية. كلفتهن الكثير و يردن الآن التخلص منها بأعلى سعر ممكن. حياة مضت لابد من استغلالها فى البيع و فى القيمة.

٥- مسرح النقلات غير المترابطة

٥- ما من شئ مأساوى فى هذه العملية شبه التجارية: إنها ليست بستان كرز يضحى به، انها حياة يعاد خلقها بواسطة الكلمة، مرة أخيرة ونهائية. إن ربات البيوت الثلاث يربطن الشئ بالشئ و يستعدن الذكرى تلو الذكرى، وهن لا يواجهن مجادلات أو أفعال و لكن مثلهن مثل متسابقات الماراثون لا يقاومن أفكارا أو أعداء و لكن يبدأن بمقاومة انفسهن. لذا علينا أن نهتم بمنطق و ترتيب الكلمات فى النص، بمعنى الطريقة التى نتابع من خلالها وحدات التنفس إذ تطرد الفكرة الفكرة السابقة وتتيح مكانا للفكرة القادمة ولا نهتم كثيرا بمنطق الأحداث و القصة.

إن المسرح الكلاسيكى و دراسة *"الأشكال النصية"* التى وفقا لما يقوله ڤيناڤير Vinaver [11] تقوم بالتعريف بكل العلاقات الممكنة بين الحوارات لن تعنينا كثيرا فى هذه الدراسة حيث إنها لا تنطبق على سلسلة الحكايات التى ترويها

١١- ميشيل ڤيناڤير، كتابات مسرحية Acte Sud ١٩٩٣ ص ٩٠١-٩٠٤

النساء كما أنهن لا يدخلن فى صراعات مباشرة بسبب شئ مشترك بينهن. أو لو أننا أردنا أن نلجأ للأشكال النصية فيجب علينا أن نجعلها تتلاءم مع المنطق الاستطرادى لكل مونولوج من مونولوجات مينيانا. و نلاحظ أن المونولوج تحركه قوة اندفاعية شديدة، و يقوده منطق داخلى علينا أن نكتشفه يعطى للنص معناه سواء أسمينا هذا المعنى إيقاعًا أو موسيقى الكلمات أو مقطوعة موسيقية أو شكلاً نصيًا أو استطرادًا أو نصية أو إن شئنا القول فى لغتنا العادية: كتابة. سنكتفى ببعض الأمثلة فقط من هذه الأشكال النصية لنطبقها على منطقية النص.

إن تداعى الأفكار شئ دائم حتى وإن تم فرزها وإن كانت معروفة سلفًا فهى تفشى دائمًا أفكارًا مخبأة، مثيرة أو لاإرادية غالبا ما تكون أفكار الشخصية وكذلك أفكار القارئ فى الوقت نفسه. إن تداعى الأفكار غالبًا ما يكون غريبًا ومضحكًا لأن المستمع يستشعر فيها الشئ الذى يربط بينها. على سبيل المثال: "*لقد تعبت إنها حياتى كلها*" (ص. ٤٦). هذه الكلمة bave كما سنرى بعد ذلك يمكن فهمها بمعناها الحرفى أى ما يسيل من فم الطفل من لعاب ولأنه فى هذا الإناء cuvette" *ستبصق جاكلين رئتيها*" . (ص. ٥٠).

على المستمع أن يتفضل بجعل أفكاره خبيثة بعض الشئ حتى يربط بين تصورين: " *كان علينا أن نفعل ما علينا فعله [...] لم يكن مارسيل وسيما ولكن كانت يداه جميلتين يدى فنان كان عاملاً يدويًا شديد المهارة*" (ص. ٥٠) ولنا أن نتصور مارسيل وهو يداعب جسدها بيدى "عامل ماهر". فى بعض الأحيان تختلف الإيماءات والإشارات المفترضة وفقا لمرجعية القارئ الثقافية: " *كان لهما ابنتان توأم ولدتا قبل اكتمال أشهر الحمل، كانا فى أيام الأحد يأخذانهما إلى*

النزهة فى غابة فانسين (ص. ٦٣) *"فانسين" هل نفهم أنها مثل حديقة الحيوان أو الدام* دى بوا أو الكارتوشرى؟ إن النص بواسطة *هذه* النقلات المفاجئة يدفع بالمستمع إلى القيام بالربط بين أشياء غريبة.

إن وجود عدد من الكلمات المتماثلة التى تظهر فى نفس المواقع من الجملة يشكل نظيرًا تيميًا ويؤدى إلى توليد معنى غير متوقع، بل انه يصدم القارئ: هنا أيضا يقول النص دون أن يقول: " كان الأمر بشعا تصرخ الأبقار [...] يهرب الناس كانوا يقتلون الأرانب فى المزارع وكانت الخنازير الأمهات قد فقدن ست كيلوجرامات من وزنهن..." (ص. ٥٩ - ٦٠). إن كلمة "أم" تدخل ضمن مجموعة الحيوانات المعذبة، حتى وإن لم تقصد آنجيل أن تأتى بهذا التقارب غير اللائق.

أيا كانت التقاربات فان التداعيات أو الأشكال النصية تبقى داخل النص و لا تتفرق بين الراويات أو داخل مونولوجات منطقية متوازية إلا نادرا. إن اللعب الكثير والمعقد بالكلمات يشكل الجزء الأساسى من النشاط والأداء لهذا النص الذى يبدو نصًا سرديًا أكثر منه نصًا مسرحيًا. إن أداء هذا النص السردى يحل محل الدرامية: القصة والحدث والشخصيات لأن متسابقاتنا الثلاث اللاتى يبدون ثرثارات وماكرات لسن شخصيات بالمعنى الكلاسيكى للكلمة: بل إنهن خليط غير مسبوق من البشر والأشياء و الكلام المفتت.

٦- الشيء الفاعل من خلال الخطاب

ليس من السهل بطبيعة الحال تصور الحاح الصورة المسرحية هذه على المتفرج حيث أن أثر الشخصية عندما تقوم بتجسيدها ممثلات قديرات مثل (جوديت ماجر وفلورانس چيورچتى واديت سكوب فى العرض الأول) تعطينا الايحاء بأننا أمام شخصيات حيّة ، خاصة أننا أمام شخصية واحدة بسيطة :

تحيا، تبقى أو بالأحرى تقص قصتها حتى تعيش . أنها تحيا وتبقى بواسطة الكلمة . إذا كان التفاعل الجسدى محدودًا بين المتسابقات ينحصر فى بعض الإيماءات ، أو ببعض الحركات الجسدية للتعبير عن المنافسة فانه فعل ظاهر ومتواصل على خشبة المسرح : التمثيل والحوار مع "الشىء الشاهد" (ص ٤٥) كل واحدة اختارت شيئًا ملموسًا ساهم فى صنع هويتها .

أ- إن ثوب أنجيل موديل عام ١٩٥٤ هو شئ ارتدته فى لحظات السعادة والمتعة ؛ إنه يفصل بين الجسد وبين العالم الخارجى : لن يستطيع العشيق أن يقول إنه كان يفضل الثوب أو المرأة . يصبح الثوب كناية عن الرغبة ، أن أجمل الأثواب تصبح فى الواقع بلا قيمة إلا لو رغبنا فى نزعها . أنها تشير إلى جسد متخيل من الرجال، جسد ينحصر بين الداخل والخارج وبين الإحساس والرؤية .

ب - يضئ مصباح بربارة الجسد من الخارج . إن هذا الفنار البائس وإن كان يضفى على الجسد جمالاً يجعلها ترى الحياة وردية بالرغم من كآبتها. يضئ الجسد من الخارج ، جسد متخيل ، تم تجميله فأخذ شكلاً مثاليًا : هذا الجسد المعروض ، عن بعد ، الذى تقدمه بربارة "دون قُبَلْ" (ص ٤٩) والذى يبقى دون وجه (ص ٦٤) والذى مثله مثل حياتها يظل "صحراء" (ص ٤٧) .

جـ- تستعمل چاكلين الإناء كى تبصق فيه "رئتيها" (ص ٥٠) كما تزرع داخله بذورها الصغيرة . فهو إذن وعاء للموت وللحياة ، جسد تعويضى يصبح كناية لكيان خلق للحياة والتناسل : أنجبت چاكلين ثمانية أولاد كما أنها تعرض نفسها لحمل أطفال الأخريات داخل رحمها . (ص ٦١) ليصبح إناؤها الذى لا يصدأ يصبح رحمًا بديلاً . علينا أن نفهم حرفيًا وصفها الأول للاناء : "انها تعود إلى زمن بعيد" (ص ٤٥) تلك الرغبة فى حمل الحياة داخل نفسها وداخل جسدها.

تتلاشى الحدود بين الشئ والجسد والكلمات ليصبحوا شيئًا واحدًا فقط : حياة مضت، أعيد بناءها بواسطة الكلمة التى تصير شيئًا طوطميًا . كيف يعبر المرء تعبيرًا أفضل عن الرغبة فى أن يعيش من خلال الذكرى والكلمة ؟ ماذا يبقى من الإنسان ؟ صوت ، رغبة فى الكلام ، فى كلمة تتشبث بالشىء .

إن هذا الثلاثى (الشىء والجسد والحديث) يغنينا عن اللجوء إلى سيكولوجى أو اجتماعى . وتدفعنا إلى أن نعيد التفكير فى أنماط الشخصية المتعارف عليها التى تتحدث اللغة الخاصة بوسطها الاجتماعى وأن نفسر النص كما نفسر الموسيقى وكأنه مقطوعة كلامية منغمة حيث الأجساد والأشياء ركائز لنص يعامل وكأنه مادة . ان النص الذى تقوله المتحدثات الثلاث غير متوازن ؛ فهو نص - شىء ، خليط غير مألوف من الحديث / الشئ / الإنسان . مادة يمكن سماعها وجعلها ذات إيقاع وأحيائها كما يمكن قطعها وتقسيمها كقطعة حلوى عملاقة مهداة لكل الناس ، أو جسد كبير مهول ربما كان جسد الأم الذى لا يمكن تقسيمه ولا يمكن التنازل عنه والذى لا ينضب.

٧- لاشعور الأيديولوچية

إن أداة العرض والنص ، وإعادة توزيع المجموعات الدرامية ، وإعداد مؤديين غير تقليديين كل هذا يؤدى إلى قائمة الجرد التى يستطيع المؤلف أن يخرجها من ذاكرته أو أن يخترعها بشكل كامل. فليس من المهم بالنسبه له أن يقنع أو أن يدافع عن نظرية أو أراء ما ولكن أن يقوم بتعداد وتسجيل الأشياء بمعنى أن يقوم "بالتسجيل فى قائمة جرد" أو "يفحص بعناية" [١٢].

١٢- قاموس روبير ، تاريخ اللغة الفرنسية مادة "جرد" ص ١٨٧٦ .

حتى أن ما تعرضه "الجاردات" الثلاث يبدو وكأنه قد قذف به فوق الورق أو القى به فى الهواء . "مع الاحتفاظ بحق المراجعة" . وعلى المستمع أن يتحقق من أن تلك العروض متوافقة مع العقد غير المعلن : أن تتحدثن عن أنفسهن ، دون توقف ودون حياء .

إن هذه الكلمة التى عولجت تشكلت بواسطة وسيلة الإعلام السمعية - البصرية يمكن أن تثير اهتمام المشتغلين بعلم النفس لاسيما وأن الرقابة قد همش دورها فى هذه المقابلات، إن الاعتراف إيجابى ومتواصل لا يتخلله أى

تردد أو توقف أو شئ مسكوت عنه أو مغطى . ولكن اللغة رغم ذلك ليست فى حالة حرية تامة ، انها لغة جامدة سبق تشكيلها بعبارات معدة مسبقًا ثمرة "تجارب الحياة" . والطريقة التى يروين بها لانفسهن الأحداث التى مرت بحياتهن: كما لو أن سيرتهن الذاتية قد عرفت من قبل ، ورويت ألف مرة وأنه يكفى بسطها كسجادة طويلة، يختلط فيها حديث متقولب واع وآخر ضمنى استخرج من ايديولوچية المكان الذى عشن فيه . أن كل التأكيدات ترتكز على عبارات تشبه الطقس بمعنى المبدأ الأيديولوجى العام تكفى بعض المختارات منها كى نتمكن من تقديرها وفقًا لبلدها :

- "كان شديد الكسل ، كان من أصل إيطالى" (ص ٥٤) بالنسبة لأنچيل الكسل يفسره الأصل الإيطالى لآبل . ليس عليها أن تعرف مسببات الكسل لأنها تأخذ بالمبدأ الأيديولوجى الذى يقول ("إن الإيطاليون كسالى") والذى يعرفه الجميع .

أنت مخدوع وقد خدعك بلجيكى" (ص ٦٥) هكذا تنتقم بربارة من "ليونيل الذى كان يتأمل فتاة شابة ذات أرداف جميلة" (ص ٦٥) فهى تعبر له عن تفاهته

لأن الكل يعرف ضمنًا أن البلچيكين لا يساوون شيئًا وأنت أقل قيمة منهم لأنى قد فضلت رجلاً بلجيكيًا عليك .

- "لقد تحمل مارسيل العملية بشكل جيد حيث إنه نورماندى" (ص ٦٤) يبحث المستمع عن رابطة سببية تفسر تحمل الآلم وبين النورماندى : لو لم يكن يعرف المبدأ فستكون الجملة بالنسبة له غير ذات معنى . وأحيانًا ما تكون الروابط بين الأشياء مدهشة بل ومضحكة .

- "لا أحب أن يقبلنى أحد فأنا أفضل هواء بحر الشمال" (ص ٤٩) . أن التعبير عن اللاشعور فى النص يكمن فى التمكن من المستحيل ومن المبدأ الأيديولوچى أكثر مما يكمن فى الافصاحات الحميمة التى تقوم بها "الجاردات" الثلاث خلال جلسة "التحليل النفسى للفقراء" . على القارىء فى النهاية أن يقرر قبوله أو رفضه لاستحضار معلوماته الأيديولوچية أ النفسية . أن صلته باللغة وأيضًا بالمكان وبطريقة الحديث والأداء هامة حدًا لفهم هذه الإفادات وللأثر الذى تحدثه عليه .

٨- أهو تطهر الفقراء ؟

٨- من الصعب تقدير الأثر على القارئ / المشاهد كما يصعب تقدير تنويعاته. *إن الإذاعة وكذلك المؤلف مينيانا قد أثروا كثيرًا فى المستمع وغيروا من المؤثرات كما عدلوا من علاقة المشاهد بالنسوة الثلاث .*

إن جمهور مثل جمهور مسرح مينيانا ، عكس جمهور الإذاعة ، من مستوى ثقافى أرفع بكثير من مستوى اللاعبات الثلاث ، وهو لن يعدم الفرص لكى يتسلى برواياتهن ويسخر من مستواهن الثقافى . إن الـ reality show العرض

الحى يتحول سريعًا إلى freakshow عرض غريب بالنسبة لجمهور متعطش للاحساس بمشاعر قوية أنه يجعل ما يمكن اعتباره اعتداء غير مهذب ، يجعله شيئًا عاديًا ومسموحًا به - حسب رأى وسائل الإعلام - فبمجرد انخراط المشاركات فى هذا العرض فهن يدعوننا لكى نضحك ونسخر منهن بل ونحتقرهن .

ولكن هل يضحك المشاهد من قلبه ؟ ألا يضحك ضحكة صفراء بل ويضحك من نفسه (أم من أمه) ؟ لو كان المسرح اعتراض ، أو رمزًا للرفض الذى يسمح بإمكانية خروج المكبوت بشكله المنكر من قبل" [١٣] أن ما يشكل لنا عودة إلى ذلك هى تلك التفاهة وذلك الاحباط ، هذا الشعور بالضيق من أن نضحك من الآخر؟ وقبل كل شىء من الأم . الموضوع ممتع ، المشاهد لا يريد أن يترك هؤلاء النسوة لقدرهن كضحية فى العالم وفى وسائل الإعلام ؛ فهو يشفق عليهن أو بالأحرى يتمنى أن يتمكن من مقاومة هذه اللعبة القاسية والغبية . وهذا بالضبط ما يفعلنه : فهن لا ينخدعن بهذه اللعبة الإعلامية ، وهن يقبلن الهدايا (ص ٦٠) دون أن يغالين فى الشكر ، حتى يستطعن إلتهام "نصيبهن من الحلوى" (ص ٦٦) ، بالمعنى الحرفى . فى آخر الإرشادات المسرحية فإن ايجور القائد غير المرئى المسؤول عن هذا الجهاز الأيديولوچى القوى، "ربما يكون قد شكرهن ؟" "ص ٦٦) تترك المسرحية ذلك لتقدير المخرج ، أو الممثل أو المتفرج فهو حر أن يتصور أن الإذاعة قد انتصرت أو على العكس أن المتسابقات قلبن اللعبة وانتصرن عليها على أرضها.

١٣- أوكتاف مانونى - مفاتيح للمتخيل ، أو المشهد الآخر باريس لوس ١٩٦٩.

إن تقدير هذا الأمر صعب وصعب أيضًا أن نعرف إن كن قد استمتعن بالحياة أو كن قد حصلن - بالمعنى المجازى للكلمة - على نصيبهن من الحلوى أو أن علينا أن نعترف بإخفاقهن . إن الغذاء الأخير يؤكد على أية حال أن الدورة قد انتهت ، وأن الطقس قد وصل لنهايته وأن الصلاة قد تليت . تستعيد المشاركة الإعلامية إحساسها بالبهجة ، بالحيوية، بمولد الشعب . أهو السخرية أم الأمل؟ على كل منا أن يحدد ذلك .

تدريبات تمهيدية:

١- قراءة نص: دون توقف، بوضوح ولكن فى غاية السرعة مع محاول الصمود أطول وقت ممكن.

٢- إذاعة وتليفزيون: تأدية المشهد كما لو كان تصويره جاريًا للتليفزيون أو تسجيله جاريًا للاذاعة.

٣- بالتناوب: تجهيز مساحة مسرحية من ديكور وإخراج تجمع الثلاث سيدات ثم جعلهن يتكلمن بطريقة مفاجئة (أى توزيع الأدوار دون إخطارهن).

٤- التيمة: يجب على الممثل أن يرتجل حدوتته الشخصية المرتبطة بهذه التى يفرضها عليه الآخرون فى المجموعة.

وفى كل مرة يتغير فيها هذا الشىء أو هذه يبدأ الخطاب على أسس جديدة تمامًا بحيث يجب اختراع أو ابتداع قصة جديدة كلما تتغير التيمة.


الفصل السادس



فالير نوفارينا *Valére Novorina*

«Vous qui haliteg le temps»

«يامن تسكن الزمان»، أو اللغة المشوهة

لقراءة نوفارينا Novarina، يستحسن التذرع ببعض الصبر، ونسيان الفضائل التقليدية لفن المسرح[1]. وفى واقع الأمر ولا نجد فى مسرحية مثل "يامن تسكن الزمان" قصة، ولا حدثًا، ولا منطقًا فى الأحداث والحوارات، ولا شخصيات وبالتالى لا معنى، ولا اتجاهًا للكلمة. الأجزاء الأربعة عشر يمكن تبديل أماكنها، حيث لا توجد أية استمرارية زمنية أو موضوعية بينها، سيكون من السهل تغيير مكان ردود متحدث إلى آخر، حيث إن الكلمة لا تلزمه كممثل. لم يبُق نوفارينا Novarina الأعلى الصفات الخارجية للمسرحية ***"التقليدية"*** فقط مثل عدد محدود من الشخصيات تتحاور، إرشادات مشهدية، تقسيم إلى مشاهد مع خروج ودخول الشخصيات، سلسلة ردود.

إن الشكل الذى قدمناه عن المشاركة النصية للقارىء[2] لا أهمية له هنا إلا للتحقق من أن نوفارينا Novarina يرفض كل الفضائل الإنسانية للشخص، والحدث والسرد. وإذا صممنا على استخدام هذا الشكل، يجب الإجابة مباشرة على الأسئلة الخاصة بالفن المسرحى:

---

(١) فالير نوفارينا Valére Novarina : "يا من تسكن الزمان" Vous qui haliteg le temps باريس، .P.O.L، عام ١٩٨٩ .

(٢) باتريس بافيس patrice pavis : "المشاركة النصية للمشاهد"، مسرح/ جمهور، رقم ١٥٢، مارس - أبريل عام ٢٠٠٠ .

– عمَّ تتحدث؟ لا شـىء: كثرة وجهات النظر، تحققات معزولة وغير متجانسة لا ينتج عنها أى مضمون جمالى .

– مـاذا تحكى؟ لا شىء! على كل حـال، لا توجـد حكاية يمكن تمييـزها. وبدلاً من ذلك، نجد ملحوظات مؤكدة على اللغة، يُمكن لجوهرها أن تكون هذه القضية الخاصة بعلم النفس واللغويات: "الكلمة وحدها هى سجن الأنا"(صفحة ٢٧).

– مـاذا تفـعل؟ لا شىء على الإطلاق: لا يوجـد حـدث درامى يُمكن أن يتـرجم جدليـة التبادلات. لا توجد سوى تأكيدات معزولة، إضـاءات حكْمية، شظايا للغة. كل شىء مقـدم بدون خط قيادى وبدون استمـرارية الردّ والمضـمون لا تعـرقل مـا يتبعـهـا، برغم الحـوارات الخـادعـة والارتبـاطات المزيفـة من ردّ إلى آخـر. القـوة الشعرية لكل جملة تشتعل فى لحظتها وتذوب.

ولن يكون إذن كل الفن المسـرحى الغـربى، بكتـابتـه وأسلوب تحليله نجـدة للقارىء لكى يدخل فى أدغال هذا النص المشوه ولكى يجد وجهًا معروفًا يمكن له أن يجد نفسه فيه. ما هى النصيحة التى يمكن إعطاؤها لهذا القارىء لكى لا يؤخذ فى هذا النوع من النصوص ويوّفر على نفسه الدوران عن طريق الخيـال، الموقف والشخصية؟ يجب الأخذ فى الاعتبار أن المسرحية شعر، وإن كان مبهمًا ولكنها مع ذلك يمكن الوصول إليها فى التفصيل كسلسلة تصريحات، وتحققات تقود إلى قضـايا فلسفية ولغوية، فى أكثر الأحيان غريبـة وعكسيـة، وليس إلى خيال أو قصـة. ويجب أيضًـا، للوصول إلى تلك الحقائق العميقة، معـرفة كشف الميكانيكيات الخاصة بهذا الإبداع الكلامى، أو لهذه الشعرية.

١ - الإبداع الكلامى.

لا يقتصر على نتائج سهلة كما هى الحال فى أسلوب الكتّاب الساخرين أو تشويه بسيط للكلمات، التى تحدث أثرًا من الغرابة والكوميديا. بل هى طريقة للوصول إلى الكلمات وإلى المعنى مع العمل فيها من الداخل، دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن بم يقاس الإبداع الكلامى؟ بالكثرة، بالتعقيد، بدقة ما توصل إليه؟ هذه النتائج تعتبر متنوعة وعديدة مثلها مثل الوسائل الأسلوبية التى يستخدمها نوفارينا Novarina والتى سنعطى منها هنا مثالاً بسيطًا.

فهذه الوسائل مقصورة تقريبًا على المعجم والتعبيرات الجديدة. فى الواقع تركيبة الجملة تخضع للمتفق عليه فى اللغة الفرنسية المعاصرة، هى قلما تكون مفككة. على أكثر تقدير تكون أحيانًا فى غير موضعها الطبيعى (مثال صفحة:٢٧)

نجد: "فمى كان هناك يفكّر". "Ma bouche ailleurs"

والمعجم الذى يتميز بثراء لا ينضب، أحيانًا يعاد تكوينه بالكامل، خصوصًا عندما يذكر نوفارينا Novarina قوائم كلمات جديدة للتعبير عن مضامين معروفة. فالأرقام من واحد إلى اثنى عشر تصبح على سبيل المثال:

"pi, tel rure, ranatte, tral, derun, lal, tov, ilif, éleuif, uptere, doducre..."(P.18) (صفحة ١٨)

إن الجمال الجوهرى لهذه التعبيرات الجديدة، والتى يصعب فهمها فى الحقيقة، ولذة الصوتيات لهذا الشعر النقى، يعفى المستمع من أى بحث للمعنى.

ولا يمكن لهذا الإبداع الكامل أن يحدث إلا لأن المستمع يعرف التعبيرات الحقيقية (الأرقام، أسماء الأيام والشهور، الأماكن).

وكثيرًا ما تكون التعبيرات الجديدة غير متعرّف عليها بدءًا من تعبيرات خاصة بقائمة ما مثلاً، هم يكونون خليطًا من الإبداع والتكرار، هم ينطلقون من جذر كلمة موجود ولكنه متغير تمامًا. هذه هى حال الكلمات وأزمنة الأفعال (صفحة ١٩)، عمليات جراحية وأعضاء (صفحة ٣٣)، عناوين (صفحة ٤١)، أمراض (صفحة ٩٢).

وتتلاحق هذه التراكمات بدون سبب واضح كما لو كانت هجومًا معجميًا أو مهارة لغوية، حيث يتنافر الاستحواذ والعناد مع الملل والحداثة. وهناك ذكر التعبيرات بلا سبب الذى يحكمه أحيانًا وجود نفس الحرف أو نفس الصوت (على سبيل المثال، حرف Y فى قائمة المدن، صفحة ٢٨) وهكذا يلمع الإبداع الكلامى عن طريق مهارة ودعابة التعبير وكذلك بموسيقاه، وخامته الصوتية (اسم الشهور، صفحة ٢٠).

إن لذة الصوت النقى تحرّر طاقة وخيال الكلمات، يمنحها التنفس، ومرونة تعفيها من أى معنى معرّف. والمستمع، مثله مثل الممثل ومن قبله المؤلف، له علاقة ملموسة بالكلمات المستخدمة مثل الأشياء الرنانة. يبدو كأنه يستطيع أن يأخذها فى يديه، ويستمتع بلون الحروف، ويترك نفسه لتمرين تنفسى للمنطوق. فلننطق "vifre nolin, déceducre, éloin" (صفحة ٢٠): المجهود النطقى، دقة الحروف الصوامت وتلوين حروف العلّة ستتحت الفعل برقة ولطف.

ولكن الإبداع الكلامى لا يقتصر على التعبيرات الجديدة. فى أغلب الأحيان، مفردات اللغة الموجودة تلتحم مع تعبيرات مخترعة، تنتج أثرًا لتشويه ينتهى دائمًا

إلى إيجاد معنى وتوليد رؤية جديدة للعالم وغالبًا ما ينتج هذا الأصل الخاص بالصوت والمعنى من خلال الشكل المعتاد وذلك بواسطة إقحام حرف فى الكلمة ليتسير لفظها، أو بإضافة مقطع لفظى فى كلمة موجودة. من أجل التأكيد على الطابع التكرارى للكلمة ومثال على ذلك إشارة Jean إلى نوعية التليفزيون الحدثى بعبارة "التكرار السريع للحدث مستخدمًا لفظًا جديدًا لا يوجد أصلاً فى اللغة ولكنه مركب على فعل موجود (صفحة ٨٩).

وهناك بدائل أخرى تُظهر كلمات مختلفة بإضافة بعض المقاطع اللفظية:

- velocidodélérépétait (صفحة ٨٩)vélo,dodo, répéter:

- vélocidorédopétait (صفحة ٨٨) : vélocipéde et ai / do / ré / do .

- vélocidododérodédopéta (صفحة ٨٩) :vélo, dodo, héros, Péter, Hérodote .

هذه البدائل التى لا نهاية لها ليست محسوسة إلا إذا رصد المستمع إنتاج المضامين الجديد اعتبارًا من المقاطع اللفظية المدُرجة. الإدراج أكثر ميكانيكية فى الحالة الكلاسيكية الخاصة بـ "jaisonais" (إضافة المقطع اللفظى ava بعد كل حرف علّة):

"Jávalavais sans déglutir"(صفحة ٢٧) .

فى جزئية من الثانية، يجب على المستمع أن يتعرف على إقحام حروف فى الكلمات واستعادة الكلمة الصحيحة ذهنيًا مع الاحتفاظ فى الذاكرة بجَذر الكلمات الجديدة مع الحفاظ على ارتباطها بقية الجملة: تمرين مُشجع ولكنه مرهق.

التشويه - الإبداع يكون أحيانًا مصغّرًا للغاية، ويكون الأثر واضحًا جدًا: كما هى الحال فى: "élats" بدلاً من "élats" (صفحة ٣٣) "doloresse" بدلاً "doctoresse" (صفحة ٣٤).

وفى أغلب الأحيان يقوم التحويل على تبديل كلمة، مما يركز على عبارات أخرى فى التعبير المُستبدل:

(أجريت لى عملية غاية فى الضوء"Jái été opéré d'extréme lumiére)

نحن ننتظر "déxtréme urgence ou vitesse"، بأقصى سرعة ولكن تم استبدال تعبير بآخر La vistwssw de La Lumiere أى بسرعة الضوء.

وتكمن أحيانًا التغيرات الناتجة عن التلاعب بحروف الألفاظ فى استعمالات واستخدامات مجازية للعبارات الموجودج فى أغنيات شعبية أو صورة بلاغية ثقافية معتادة ".

وتكون هذه التشوهات شبكة كثيفة تقود المستمع من مفاجأة إلى مفاجأة دون أن يستطيع أن يُبعد انتباهه. الوسائل ليست دائمًا بلا هدف مثل عند الكتّاب الهزليين المهمومين فقط بقياس تصفيق الجمهور ولكن هى إضافة تنتهى إلى تكوين نظام فلسفى، أو بحث عن معنى، تكون لغته المقياس والأداة فهى خليط من الميتافيزيقيا والتهريج، والمسافة الأسلوبية الكوميدية ليست عشوائية ولكنها تساهم فى تحديد البحث وصورة أفضل دائمًا، ليس البحث عن "شخصيات" - متحدثين، ولكن البحث عن نوفارينا Novarina، فليسوف اللغة ومالك السلاح المسرحى الرهيب.

٢ - الطرق الكوميدية.

بما أنه لا يوجد تداخل درامى بين المتحدثين، تقوم وسائل الإضحاك، خاصة على كوميديا الكلمات وليست كوميديا المواقف، ستكون "الكوميديا التى أبداعتها اللغة"، مرتبطة "بشكل الجملة واختيار الكلمات" وليست "كوميديا تعبّر عنها اللغة"[1].

إن أساليب الاضحاك عديدة جدًا فى هذه المسرحية الهزلية فى كل تصريح، حتى أكثرها جدّية أو تفاهة، يدعو إلى الدهشة والابتسامة. الدعابة هى مفتاحها الأساسى. وإذا كان ربط كلمات كل تعبير غير متوقع، بل عكسى أو تناقضى، فإن الدعابة لها دائمًا الكلمة الأخيرة. وتستخدم الكوميديا أحد هذه العبارات الثلاث:

الجرأة فى العبث: ذكر لا نهائى لأشياء من كل صنف، جنون الكوميديا العبثية أو الدعابة السيئة تعتبر كلها مجنونة: بدون تحفظ ومتخطية كل الحدود. أغانى مثل الآخرين (صفحة ٧٥) أو الأمراض (صفحة٩٢) تصل إلى الجنون بجانبها العبثى، الهزلى والتافه إلى حد مبالغ فيه ولا تراعى أى اعتبارات أخلاقية أو مقدسات.

الابتذال: بجانب الخطاب الفلسفى العالم، والقلق الميتافيزيقى العميق، نجد لغة ذات لهجة شعبية ومبتذلة، ذات أشكال مختصرة.

---

(١) هنرى برجسون Henri Begson، "L7e rire". "Essai sur la sugnification du comipue"، باريس PUF، ١٩٤٠(١٩٨٥)، صفحة ٧٩.

المحاكاة الهزلية: الردود تكون فى أغلب الأحيان إعادة تعبيرات أو نصوص معروفة تظل محسوسة حتى الآن، وهكذا يتم تحويل صلاة "notre pére qiu oux couse"cieux ouse إلى "notre chair étes qui entiere" (صفحة ٧٨) بصورة بطولية - هزلية (أبونا الذى فى السموات والأرض). وبما أن الإضحاك يظل متوطنًا فى لحظة خاطفة من لعبة الكلمات، فهو غير مقصود به المواقف ولا أفعال الشخصيات. ولهذا السبب يجب أن يرتكز تحليل المسرحية على المساحة النصية، أسلوبها وشروط منطوقها. النص، شعرى أكثر منه درامى، يقدم نفسه كمادة مضغوطة متقنة وليست خيالية ولا درامية، مثل سلسلة لها معنى لا يتوقف. الكلمة الإنسانية هى نسيج أكثر منها نصية مرتبطة بالمعنى الدرامى وبالحدث: "إن جسدنا هو الأرض، ولكن روحنا هى الكلمة، هى النسيج، طريقة تفكيرنا"[1] هذا النسيج الكلامى موجود فى الاستمرارية الزمنية. هى تقدم علامات شكلية متكررة، وبالنسبة للردود الطويلة، منطق داخلى للسرد (مونولوجات فى الأجزاء ٨ و ٩). يكشف النص عن عمل كبير شعرى وأساليب أسلوبية كاملة جدًا، وسنعطى بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

شبكة المعانى: نفس المضمون قادر على الظهور بأشكال عديدة حتى ظهور العلاقة التى تنهى مؤقتًا المجموعة. وهذا يبدو جليًا فى "yeux" و"Dieux" وارتباطهما بأوديب Oedipe وعميانه: هما يظهران بصورة دورية (صفحة ٤٧، ٦١،٤٨ خصوصًا). يحدث أن يتحول التعبير من حادث لغوى إلى حادث لغوى آخر حتى ظهور المضمون الذى يتم البحث عنه.

---

(١) نوفارينا Devant la parole : Novarina باريس، P.O.L، ١٩٩٩، صفحة ١٦ .

السَجْع: فى غمرة الكلمات تظهر بعض الجمل متقنة مثل الأبيات أو القوافى أو السَجْع .

القوافى الداخلية يمكن أن تكون ذات طابع صوفى. وفى أغلب الأحيان تكون ذات ذوق ردىء.

الأشكال القديمة والبالية: التى تعطى للجمل طلاءً من الكلاسيكية و القدم المهجور ولا يعبّر عنه فى أغلب الأحيان مضمون. هذه الحكمة الغريبة من العصور الوسطى تحرّض المستمع على استخلاص فلسفة غامضة ليس من المؤكد أن يفهم معناها. أسماء المدن، التى يحب المؤلف كثيرًا أن يعددها، تدلّ على نفس الحرص على الأصالة العريقة القديمة كما لو كانت تأتى من أعماق الأرض الفرنسية.

السقطات: كما فى الحياة، وأكثر من ذلك لأن المؤلف يختارها. إن السقطات معبّرة، ولكن بدرجات مختلفة. الصعوبة هى اختبار ما تكشف عنه.

ويلاحظ أن كل تشويه بالطبع له معنى، ولكن فهمه يتبع المستمع. وهذه التأثيرات للمعنى وهذه الأفكار المتخابطة وهذه الغمزات الآتية من المضمون هى الأحداث الوحيدة فى النص: وكل جديد يحدث حدثًا قبل أن يختفى.

ويلاحظ أيضًا أن كثيرًا من الجمل تظل غامضة لأنها لا تتداخل وغير مرتبطة بموقف أو تصل إلى هدف ذى معنى و هذه الحوادث النصية، ومجافاة اللغة العادية، تحطّم استمرارية السرد، فلم تعد اللغة قادرة على تقديم العالم، على الأقل بصورة إجمالية ودائمة. وجهات النظر على العالم غير مقروءة وغير مترابطة، هى لا تهدف إلى المواجهة بين الأفكار وبالتالى إلى بناء مرجعية مشتركة.

لم يعد هناك أيضًا ضمير نصى، بفضله يمكن للمسرحية أن تفكر فى نفسها، وتكشف عن ميكانيكياتها الخاصة، كما كانت الحال فى مسرح العبث أو فى الرواية الجديدة فى الستينيات والخمسينيات. مسرحية مثل "يا من تسكن الزمان" لا تدعى رواية حكاية درامية، وبناء عالم ممكن سيتم شرحه بالتعليق فيما بعد ولكنها تقع فى التفكير اللغوى والفلسفى، البحث عن حقيقة اللغة بدءًا من الأداء مسرحى والكتابة. كل شىء يدور وكأن المؤلف نوفارينا Novarina استخدم "شخصيات" ليس لإعطائها الإيحاء بحياة مستقلة، ولكن للبحث، من خلالها، عما يعنى الكلام.

نمط الكلام الأكثر شيوعًا هو إذن سلسلة تأكيدات، لا تحتمل الردّ عليها. وهنا يخضع المستمع المسكين لأداء مستمر لكلمات لا معنى لها، وخصوصًا بدون توقف ولا نص مصغّر، فى أسلوب "تقديمى" يمثل بالنسبة للمتحدث، إلقاء كلمة فى وجه المستمع دون حتى الالتفاف إلى بقية المتحدثين. أحيانًا يكون الكلام قصيرًا جدًا، وأحيانًا يكون مستمرًا ويشغل صفحات كثيرة.

هذا النمط من الكلمات لا صلة له مع التحاور الدرامى الكلاسيكى: "فالأنا" لا توجّه الكلام "لأنت" فى داخل الخيال. هو "أنا" ضمن مجموعة متحدثين غير محددين كوظيفة سردية أو وجهة نظر. هذا "الأنا" المزيّف الذى لا ينادى أى "أنت"، إلا "أنت" كمستمع ومتفرج، يتدل كثيرًا "بهو" غير المحدد الخاص بخاصة الحكمة، أو الحكمة المزيفة. بعض الحكم مأخوذة من الإنجيل. وبعضها جاد للغاية، وقريب من الجمل الفلسفية:

"الإنسان موجود فى نظام الكلمات، وليس فى العالم فى نظام الأشياء"(صفحة ١٦).

ويعتبر هذا التأكيد، المأخوذ من فكر الستينيات والذى ورد عام ٦٨ [(١)] للاكان Lacan، أو فوكوه Foucault أو بارت Barthes، خط فكر نوفارينا Novarina يرتكز عليه ويجعل منه حجر الزاوية لبنائه الشكلى - اللغوى. ولكى يدخل إلى العالم وإلى المعنى، يجب المرور عن طريق فلتر اللغة، حتى لو كان سجنًا يحدد رؤيتنا للعالم.

٣ - النداء

وهكذا يمر إنتاج المعنى باللغة والكلمات عندما يكون الموضوع خاصًا بالحديث عن العالم، ونداءه ودعوته بالكلمة. يبدو أن نوفارينا Novarina قد استعار نظريته من نداء إلى هيوجر Heidegger الذى يرى أن الكلمة الشعرية تخلق نداءًا مرحبًا، من خلال منطوق الكلمات، ووجود الأشياء. هذه الكلمة الشعرية "تنادى الأشياء، تدعوها للمجىء. أين؟ ليس الحضور بين حضور سابق: كما لو كانت المائدة التى تسميها القصيدة عليها أن تأخذ مكانًا وسط صفوف مقاعد تحتلها يوجد فى النداء ذاته، موقع مُسمى. إنه موقع مجىء الأشياء، وجود ساكن فى قلب الغياب"[(٢)].

---

(١) لوك فيرى وآلان رونوه: فكر أعوام ٦٨ - مقال عن الانسانوية المضادة المعاصرة باريس جاليمارد ١٩٨٥ .

Luc Ferry et Alain Renauy : Lapensée 68 - Essai sui L'anti - humanisme Contemj oein. Paris gallimard. 1985

(٢) مارتن هيد جروارد فى كتاب هادى قدور، كيف تعامل مع الشعر باريس - سوى - ١٩٩٧، صفحة ٨٥ .

Martin Heidegger cite jar Hédi Kaddour Aborder La Poésie Páris. Seuil. 1994 P. 80

هذا الموقع الخاص بنداء الأشياء، يضعه نوفارينا Novarina فى قلب إبداعه المسرحى:

"فى البداية، الموضوع لا يخص وجود الإنسان، ولكن النداء يخص جوهر الإنسان ذاته ولم يكن أبدًا سوى أول الأشياء المسماة"(صفحة ٢٥).

"يا من تسكن الزمان"، عنوان يوحى فى ذاته عن نداء للمشاهدين، هو نداء للعالم لكى يتكوّن أمامنا بمنطوقه فقط. تنتهى المسرحية بنداء بلاغى أخير: "هل تريدون الموت زمنًا معى؟" (صفحة ٩٨). لا نعلم بالتحديد من يسأل السؤال وإلى من يوجهه. بلاشك السؤال ليس موجهًا إلى أحد بالتحديد، بل هو إلى كل واحد منا، لأن نفس الزمان الذى يمّر فينا ويجعلنا نموت. هذا النداء لعدم الموت هو أولاً نداء لكى تحدث الأشياء التى لم تحدث بعد:

"نحن ننادى الأشياء لأنها ليس لها وجود". (صفحة ١٥). إن نداء الأشياء، ليس إذن تسميتها، بل العكس تمامًا: إنه البحث عن استدعاء المعنى (معنى الكلمات والأشياء، الصوت والمعنى، المنطوق والمضمون): "نحن لا نسمى الشىء الذى نناديه: إنه هو الذى يمّد أذنه تجاهنا" (صفحة ١٥). بدلاً من التسمية، يجب أن نسمع، نتساءل ونناى - مثل نداء الهواء - الشىء الذى يعنينا بعدم وضوح. كل متحدث فى المسرحية يتخذ موقفًا من التساؤل في مواجهة العالم واللغة، وبالتالى فى مواجهة المنطوق والنداء.

هو يبدأ فى نطق الجمل التى لا تكون معنى، والتى تهتم بالمضمون حتى قبل أن تحكم أى مضمون يمكن أن نلحقه به وبالتالى يؤثر هذا المنطوق أو هذا المتحدث. هذا المنطوق، المتحدث، أى نوفارينا Novarina ذاته يؤثر على النسيج أكثر من النصية، هذا يجعل مستحيلاً خلق مضمون محافظ على المعنى (فلنقرأ

المشهد الأول لنقتنع!) وكذلك استحالة مرجع وصلة بعالمنا المرجعى وهكذا يجبر النص المستمع على التجربة الحساسة لنسيجه، خصوصًا الإيقاعى. ويلجأ المستمع للتشويهات اللغوية والدلالية لإعطاء معنى ممكن للنص فى مجلمه، يعنى إلى أشكاله الأيديولوجية واللاشعورية. إن نداء الهواء يقصّر مسافات المراحل الوسيطة للقضية. هذا المرور يتطلب نداء موقف المنطوق (B) وإذن الأداء، الخيالى أو الواقعى، للممثل.

النداء هو إذن الطريقة التى يتحدث بها الممثل: يلاحظ، يؤكد، يطرح أسئلة، يكون مؤديًا دائمًا (ممثلاً يصنع تصوّرًا، وجودًا صامتًا فى مشهد). لا يقدم الممثل شخصية ولا حتى نصًا. إنه أولاً وقبل أى شىء مجرد وجود ممثل، محروم من أية مرجعية أخرى بخلاف ذاتها. اللغة ليست قادرة على تقديم العالم. مُجمل كل هذه الكلمات غير المقروءة لم يعد يؤدى إلى أى تقديم إجمالى للعالم، لم يعد يقدم سوى أشياء غير متجانسة، تأكيدات لا يمكن التأكد منها، اقتراحات معزولة، "ضخات كلمات" تراكمها لا يصنع معنى ولا إجمالية.

ويأتى نداء العالم عن طريق الممثلين كمحاولة لبناء عالم روحانى بدءًا من الخاصة التى يملكونها: جسدهم،حضورهم المشهدى، الجمل الإيقاعية التى ينطقونها بدون أن يعرفوا ما يقولون، وهم محرومين من الشخصية والشخص والهوية، والمتحدثون لا يعبرون عن أية نيّة فى أفعالهم وحركاتهم. هم يلقون فقط بنداءات للعالم: وعلينا نحن أن نجيب حاضرون أم لا.

هذه الإجابة على نداء النص لا تأتى من نفسها، لأن النداء يأخذ شكل عدم إمكانية منطقية مثل كون Koan الذى يعبر عن هذه السمناقضة: "الذى لا يمكن الحديث عنه، هو ما يجب قوله" (صفحة ١٦) وهكذا يحوّل نوفارينا Novarina بسخرية الحكمة المعروفة الخاصة بونيجتستين Wittgeneteins:

"ما لايجب أن نتحدث عنه، يجب أن نسكت عنه" وبندائها عن الذى لا يمكن قوله، تأمل للكلمة على حق أن تتعدى السلبية من أجل تأكيد معنى. نوفارينا Novarina يلجأ للكلمة من أجل سماع ما لا يمكن أن يقوله، لقول ما لا يمكن قوله، ليس كفكرة رمزية متلاشية أو عبثية، ولكن كعمل على اللغة والعالم. يقول نوفارينا Novarina: "ما لا تعرفه، قُله" ما لا تملكه، أعْطه (صفحة ٢٩). هذه الجملة تذكر بالحكمة الشهيرة للاكان Lacan: "الحب هو إهداء شئ لا نملكه لشخص لا يريده". عند نوفارينا Novarina، تعتمد الكتابة على إهداء الكلمة مشوهة - عكسية ومشوهة - لمستمع لا يفهمها ويرفضها وهو يملك حَدْسًا زائلاً لمعنى ممكن.

٤ - تشويه.

إن استدعاء العالم من خلال اللغة يجبر على الاهتمام بالشكل المنطوقى، وتشويه اللغة، وينزع عنها شكلها النصى، وقوتها للتقديم والتصور، من أجل تبين وجه جديد فى هذا التشويه الذى هو إذن رفض البلاغة الكلاسيكية والحبكة الدرامية، والحدث والصراع، هذا التشويه يلفُظ السرد الشكلى وتقديم أشخاص مؤثرين، لكى لا يُهتم إلا بالنسيج و استخراج أشكالاً جديدة منه، جديدة للأسلوب الذى أعطينا منه بعض الأمثلة. هذه الأشكال الأسلوبية تهتم باللغة مع تشويه النصية (الوجه المقروء من النص) من أجل تصور أفضل للنسيج (وجهه المكتوب، كما يقول بارت Barthes).

ولكن كيف يتم تشويه الكلمات والوجوه البشرية إلى هذه الدرجة بدون حكى أى شئ، وبدون استخدام أشكال جديدة وخصوصًا دون إرهاق القارئ؟

إنها معجزة أن تجد هذه النصوص ممثليها، مسرحها وجمهورها. أليس لأن المسرحة تعبّر عن نفسها بطريقة مخالفة عن القصة، والشخصيات والحدث؟ هل لأنها تكْمن فى عرض هذه المقطوعات اللغوية فى مكان يحدده الزمان؟ المدّة غير مستخدمة للإحصاء وسرد آخر للأصل يحرّر المكان من كلمة لا نهاية لها، ولكن تلف حول نفسها، وتجبر المستمع على التوقف عند كل جديد، وليس بالضرورة أن يتم تقديم ذهنى للمُجمل.

الكتابة فى المكان: هنا يأخذ المجاز المفضل للإخراج كل معناه ولو لمرة واحدة ولكنها بدلا من أن يُكتب كحكاية داخل خيال، فى عالم ممكن مستحضر ومصوّر على المسرح، تبقى مسرحة النص فى داخلها.

المكان لم يعد مرئيًا، خارجيًا، معاد تكوينه، إنه؛ مرور تنفسى" (صفحة ٨٠)، لأن "اللغة هى مكان يحتوى كل شىء" (صفحة ٨٧). "على خشبة المسرح، على المساحة الممتدة بعيدًا، يلاحظ العمل التحريرى للزمان على المكان" (صفحة ١٦٩).

فى هذا المكان - الزمان تكشف لنا اللغة، هذا النسيج المشوّه، إذا سمع عن قرب عن بلاغة منسوجة بوجوه جديدة. هذه الأشكال، المكتوبة والمرسومة، تتحرك كسلسلة وحدات تنفس، ذات طول محدود، يتغير من ٢ إلى ١٠ أو ١٥ "قدمًا". هذه التغيرات الإيقاعية تعطى للكلام وضوحه وديناميكيته، بما أن المستمع مستعد لتشكيل تنفسه وفن صنع الجُمل على الجسد الغريب للنص. هذه المسرحة الإيقاعية والتنفسية للصفحة تتطلب ممثلين قادرين على مجهود أكبر وأكثر من أداء تمثيلى، "مجهود" يدلل على خطوط النص، بداياته وتوقفاته السريعة، مشواره الإجمالى. من أجل سكن التقطيع النصى، ومن أجل إعادة النسيج، يجب على الممثلين أن يهاجموا وأن يتوقفوا بسرعة، بدون نُقط وقوف أو

وقفات توحى بنص مصغّر عميق أو انفصال عابر. يجب أن يعرفوا كيف يثنون النص ويعيدون فرده، والتعرف على الوقفات، الملفات والروابط. من أجل التعبير عن حكاية طويلة، يجب أن يرسموا الهندسة المكانية والصوتية للأشكال البلاغية للنص، المحافظة دائمًا على دفع الحركة. ومثل هؤلاء الممثلين الذين كان مريفو Marivaux يتمنى أن يقوموا بأداء مسرحياته الكوميدية، يجب عليهم ألا يشعروا بقيمة ما يقولونه"، ولا يهتموا سوى بسير الجملة والردّ، اتجاهها وحركة قذفها.

٥ - الكتابة ووسائل الإعلام.

تعتقد الكتابة أنها لا مثيل لها، شخصية، لا يمكن الاعتداء عليها، بينما هى بداخلها خطاب الآخر، وأن هناك هجومًا على جسدها، تدافع عنها وسائل الإعلام وقواعده الاقتصادية والأسلوبية.

ونلاحظ ذلك بالنسبة لعمل يبدو بعيدًا عن أى تأثير إعلامى مثل "يامن تسكن الزمان" Vous qui hoirteg le temps للكاتب فالير نوفارينا Novarina الذى يقدم لنا عكس المعتاد والمتكرر - لغة فريدة لأنها مؤلفة، بعيدة عن المعتاد، هو وحده الذى يتحدثها - وأكثر من ذلك : لأننا نتصور ذلك بصعوبة - يقوم بترجمتها لنا فى لغة عادية... لغة غريبة و مألوفة إلى حد كبير، جامدة وخفيفة حتى أننا لا نتعرف فيها على الحكاية، أو الحبكة أوشخصية ذات الملامح الطباعية، أو الحدث، أو الفن المسرحى الحامل لكل مؤشرات النص من أجل الإيحاء بخيال، معنى مختبىء، أو نيّة.

يقدم لنا صفات عكسية للاتصال الفعّال لوسائل الإعلام. نجد فعلاً بعيدًا عن التبادلات النفسية والتخلقية، ردودًا زائفة، حوارات زائفة حيث يكتفى المتحدثون بالتعبير عن تأكيدات، وذكر قوائم كلمات وفصائل: أسماء أشهر

(صفحة ٢٠)، أسابيع، حالات نحوية (صفحة ١٩). هذه الإحصاءات التى لا نهاية لها تدفع بصبر المستمع إلى حدوده. هى تتحدى الحاسبات المستعدة دائمًا للفظ هذا النوع من الأدب.

ولكن هذه القوائم الخاصة بنوفارينا Novarina منحرفة، لأن كل عنصر منها له شخصيته ويبعد عن القاعدة المقترحة:

فلنرجع إلى "قائمة الأيام التى قضيتها عند أسرة ديروليه (صفحة ٢٠، ١٢) أو قائمة الأشهر (صفحة ٨٢) وسنستمع إلى التغيرات المبالغة والحداثة الكبيرة لكل كلمة مخترعة. الفكرة نفسها الخاصة بالقوائم المتوقعة، لبرنامج محدد، لكتالوج محدد يجهزها لنا الحاسوب سريعًا، كل ذلك غريب على كتابة نوفارينا Novarina. الذى يستخدم الإيحاء بالتكرار، بالتكامل، بالميكانيكية من أجل مكيدة وتقليد الجزء لاتصال مطلق للواقع واللغة. التراكم الذى يستخدمه نوفارينا Novarina، الخلق اللانهائى لكلمات ولجمل تقرأ بصعوبة (ولو أنها توحى)، استحالة أن تتم معرفة أى شىء عما تحكيه "الحوارات"، كل ذلك يساهم فى موقف تحدى، تجاه الواقع المعتاد و المبسّط لعالم الاتصال. يرد نوفارينا Novarina على تراكم المعلومات التى يقدمها الحاسوب، باكتناز من الاختراعات الكلامية، مخزون لا ينضب من المنطوق المتقطع، على الأقل مؤقتًا، لمضمونه. شعره هو عكسى تمامًا لاتصال فعّال، أو ثقافة يمكن فهمها، أو عبور سريع على الإنترنت. يعتبر شعره عكس البرمجة: ما للقائمة من طابع آلى، لانهائى، عصبى، يكتسب لديه بعدًا لهوى، نقدى وساخر.

هو يقبل الصراع ضد عدو غير معروف ومُكتسح: الآلة، الحاسوب، لغة الخشب، التكرار. ومن أجل مقاومة أفضل للآلة الثقيلة الاتصالية الغالبة، يستخدم نوفارينا Novarina نفس الأساليب (تكرار، منهجية، معايرة، مُبالغة)،

ولكن بطريقة ساخرة، سامحاً لنفسه بالمزايدة على هذه الأساليب الخاصة بالمبالغة الملحمية والشعرية، بعد أن يكون قد حيّد الأشكال الخطابية، السردية، الفعلية (حبكة، شخصية، حدث).

ومن شكل التعاون النصى للقارىء، لم يبق سوى الجزء الظاهر (فى A) - الاختراع المعجمى والدلالى، الموسيقى وخامة الكلمات - والجزء الأكثر اختباءً، الفلسفة الضمنية للمسرحية، خصوصًا موقف الرجل فى اللغة، فلسفة قريبة جدًا من الشكلية ومفهوم الكلمات والأشياء، المأخوذة من فوكوه Foucault أو لاكان Lacan. إذا كانت المساحة الشعرية للمنطوق الفائض والمفتوح، على العكس، الفلسفة اللغوية معبّرًا عنها بصفة خاصة: "الإنسان فى نظام الكلمات، وليس العالم فى نظام الأشياء" (صفحة ١٦) .

ومناقضة لهذه الإجابة لوسائل الإعلام فإن الشكل الشعرى عديد وكثير، الرسالة الأيديولوجية محافظة على المعنى وشبه تبسيطية. فمن اللائق إذن أن "نفحص المساحة" النصية، وأن نقوم بتحليل أولاً وقبل أى شىء للمنطوق الشعرى.

وبدلاً من الحبكة والخيال، نجد سلسلة من التصادمات اللغوية، الاختراعات الكلامية، أعدادًا لامعة من أجل عرض لميوزيك هول أو أوبريت. الذى يهم فقط هو براعة الممثلين أو الاختراعات الكلامية للمؤلف، "كلمات المؤلفين" التى تعتبر تجديدات لغوية. يمكن أن نتحدث عنها، كما نتحدث عن المنطوق عامة، كخطط كبيرة مسموعة، (كما يحدث فى السينما والراديو، وأكثر فى التليفزيون). هذه الخطط الكبيرة هى "تأثيرات ميكروفون" تضخم خاصية المنطوق، وتحدد أقل تفصيل فى غير مكانه ، وتزيد من القيمة السمعية لكل تشويه معجمى، جاعلة أى تعبير مألوف غريبًا، أو العكس. يمارس نوفارينا Novarina على النص ما

تمارسه الأدوات التكنولوجية المتقدمة (ميكرو، تركيز، ترابط، تضخم، بُعد، لصق، تركيز) كل يوم وبدون مجهود على قناة المعلومات المستمرة، يمكن القول إنه يجدد، ولكن تجديده فى اللغة لا يعطى ظهره لعالم لحظى لوسائل الإعلام: ولكنه يتغذى بها، بدلاً من "الغناء"، كما يقول. (صفحة ٢٧)، هو يستعين بتأثيرات وسائل الإعلام، لكى يقوى شعرية لغته ويقاوم أى استرداد من قبل مهندسى الكومبيوتر.

ويرى نوفارينا Novarina أن النص يحرك الممثل الذى يحاول أن يلتقى بجسد المؤلف الذى يقوم بأدائه. ويصبح المنفّذ الدقيق لما كانت تسميه المرحلة الكلاسيكية، إلقاء النص أى تركيبته الدرامية.

٦ - هل تتحدث لغة نوفارينا Novarina؟

ما يُبقى القارىء أو المشاهد متيقظًا، هو الوهم أنهٔ سينتهى إلى فهم هذا النثر الغامض والمشوّه: يقظ عن طريق تعبيرات ورؤى عكسية، يحاول القارىء فى البداية أن يفهم، وبالتالى أن يصحح تشويهات النص، وأن يترجمها فى لغة مفهومة. ولكنه سرعان ما ينتبه إلى أنه لا توجد ترجمة صحيحة أو ترجمة بالمرة، وأن المسرحية لم تخلع قناعها، لأنها مازالت مشوهة ولا يمكن أن تستعيد شكلها عن طريق تقديم تصورى للعالم. يضع القارىء نفسه فى نفس وضع البحث الخاص بالمؤلف : إن "نصهم" جارى البحث عنه، ويحاول إيضاح أسئلة فلسفية حقيقية بفضل العمل على اللغة.

ونصبح نحن الذين نسكن الزمان، لن نتحدث أبدًا لغة نوفارينا Novarina وهذا أفضل! إن لغة نوفارينا Novarina هى عكس تمامًا لغة هكسلى Huxcley، هى لغة لا تُعلم، ولا يمكن الاتصال عن طريقها، ولا يمكن الحصول عليها عن

طريق قواعد تحويلات ميكانيكية بدءًا من القاعدة اللغوية. بدلاً من ترجمة لغة نوفارينا Novarina إلى لغة عادية، يستحسن البقاء فى منطق المنطوق والإحساس. أى تغيير يحتفظ بقليل من المادة الكلامية، فى انتظار معنى بنداء الهواء، خامة يجب أن تمر بجسد الممثل ثم بجسد المشاهد.

وبدلاً من التشبث برغبة استخلاص أفكار نوفارينا Novarina من الشوائب الشكلية التى هى حُثالة الكلمة، من أجل الوصول بعد ذلك إلى قلب المعنى، يستحسن إذن أن نعمل بدءًا من أشكال وتشويهات المسرحية. الأبسط من ذلك إذن هو الثقة فى الممثلين، إلى من هم قادرون، مثل آندريه ماركون André Moarcon، "فى الالتصاق التام بالنص مع إحداث وقفات (...)، والنزول تمامًا فى هذه الخامة، حتى تظهر كما لو كان ذلك لأول مرة أثناء العرض"[1].

تمرينات تحضيرية

١- ترديد بصوت عالٍ - وبكل النبرات، صفحة من المسرحية.

٢- "الكلمة تؤثر على المكان" (نوفارينا Novarina)! البحث عن إيقاع الجملة والفعل كما لو كانت تدوّن فى المكان.

٣- عند ترديد ردّ إيجاد الطريقة التى تحرك الكلمات الممثلين بوضوح.

٤- اقرأ جزء من نص نوفارينا Novarina. وسمعه عن ظهر قلب وبصوت عالٍ ثم انصت إلى نفس النص الآخر الذى يقرأه أو يقدمه ممثل آخر. هل هناك فرق؟

---

(١) آندريه ماركون offronde imprévisille: ondre' Morcon، فى volere novorine, théatres duverle، باريس، Corti، ٢٠٠١، عام صفحة ٢٣٢ .



الفصل السابع

جزافييه دورنجر *Xavier Durringer*

"رغبة فى القتل على طرف اللسان"

Une Envie de tuer sur le lout de la langue

أو مصائد الطبيعية

مع تحليل مسرحية جزافييه دورنجر Xavier Durringer ، التى كتبها عام ١٩٩١ ونُشرت عام ١٩٩٤، نرغب فى التأكيد على الطابع العملى لكل مفاهيم الشكل الذى قدمناه عن التعاون النصى، وذلك عن طريق الدراسة الموضوعية لمستويات الوصف والأدوات المستخدمة[1].

نحن نستشعر بالفعل أن هذه المسرحية تستعيد الفصائل التقليدية للفن المسرحى الكلاسيكى و/ أو الطبيعى، خصوصًا الحكاية، الحدث، الشخصيات والأسلوب نحن نأمل بهذا أن نتمكن من اختبار العلاقات الممكنة بين خانات شكل التعاون، مع تمييز الدعاوى المختلفة والتدرج نحو الأوضح: النصية ووضع المنطوق حتى الأكثر اختباءً: التوريطات الأيديولوجية واللاشعورية للنزاع. سيتبع تدرجنا. "نظامنا الخطابى"، الطريق الكلاسيكى، الملائم لهذا الفن المسرحى. بدءًا من ملاحظات أسلوبية و "اتصالية" على المساحة النصية (فى A وفى B)، وسنغامر رويدًا رويدًا فى أعماق المسرحية، أو على الأقل، لنكون أكثر دقة، سوف نبتعد، فى سلسلة دوائر وأمواج، من "نقطة الاصطدام" للنص، هذه الخامة

---

(١) جزافييه دورنجر Xavier Durringer : "رغبة فى القتل على طرف اللسان" Uné ennre de tuer sur le lout de la langue، باريس، Edition Théâtrales، عام ١٩٩٤

للكتابة وظروف وضع المنطوق (فى A وفى B)، نحو مناطق غير معلومة أكثر وأكثر، وذائبة فى عالمنا المرجعى، من الموضوعية (١)، من الحكاية (٢)، من الحدث(٣)، من الأيديولوجية واللاشعور(٤): عديد من الموجات وموجات الصدام أنتجها العمل الفنى الكلامى منذ دخولها فى صدى مع القارىء أو بطريقة مختلفة ومرتبطة بالظروف المجسدة للأداء، مع المتفرج.

فلنبدأ إذن بمساحة اصطدام النص: من الأسلوب والظروف التى يتحرك فيها.

أ) النصية : الأسلوب ونفيه.

١- الموسيقى ومادة الكلمات [1]

لا يبدو أنهما يجيئان من عمل فنى على الصوتيات؛ لأن الحوارات (بالتأكيد خالية) تجتهد فى "صنع الحقيقى"، وأن تبدو أن هناك ثمة مفاجأة فى طوفان الحياة، وبالتالى الهروب من أى تأثير أدبى أوشعرى. هما يأتيان من السرعة وإيقاع الحوارات، من اللعبة الدائمة للأسئلة والأجوبة، هما يعطيان كثيرًا تأثير الباليه الصوتى المنتظم جدًا، هما بالتحديد الإعادة المعتادة لهجوم واستخدام نفس طرق الحديث وفقًا لدور كل واحد فى المجموعة التى تسبب هذا الانطباع. إن الكلمات صادرة وفقًا لتقطيع موضوع. وبسرعة، لم يعد من الضرورى أن نهتم بهذه الكلمات: الذى يهم فقط هو النبرة وتوافق الأصوات.

---

(١) ترقيم النص يرجع إلى ترقيم شكل التساون النصى، الفصل الأول.

٢ - أنماط الكلمات.

تخص حديث بين اثنين، ثلاثة، أربعة، حيث يعّبر كل واحد عن طريق التعجب، أو أسئلة مثيرة أكثر من التعبير عن طريق عرض منطقى لوجهة نظر أو مناقشة حقيقية. التبادل الوحيد هو التبادل بين رجلين أكثر نضجًا، Jean و Vice، قادرين، على وجهة نظرهما، أن يسمع كل واحد منهما الآخر. فى لحظات نادرة، المستمع يرتفع إلى حد ما على نفسه (Lucie، صفحة ١٠١ أو Rou، صفحة ١٠٦)، ولكن فى أغلب الوقت، تُلقى الكلمة فى وجه الآخر، لكى يطولها، يحرجه، دون انتظار إجابة حقيقية. بالتأكيد حوار حى وذو إيقاع محدد، ولكن حوار محروم من الغيرية وبالتالى محروم من جوهره.

٣- المعجم.

إن المعجم الخاص بهذه اللغة العامية ينحصر على شىء يشبه لغة الاسبرنتو التى تحدث بها شباب السبعينيات والثمانينيات[1]. المفردات وصيغ النحو لا تأتى من وسط متجانس أو من زمن ما (وليس بالطبع التسعينيات). والسبب بسيط: ليس المقصود فيلمًا تسجيليًا لغويًا عن ضاحية مُهملة، ولكن لغة لا ترتبط كثيرًا باللغة الدارجة السليمة، التى أعيد تركيبها بالكامل عن طريق دورنجر Durringer لكى تكون مفهومة من قرائه أو مشاهديه، الذين لا ينتمون - حتى يثبت العكس - إلى طبقات مُهمشة فى ضواحى ساخنة.

---

(1) Alphanse Boudard et Luc Etienne:La Mérhode á Mimile. Lárgot sans πeine. td. du Rochen 1998.

الفونسى بودار ولوك ايُتين: مهنج ميميل أو الطريقة السهلة لتعليم اللغة الشعبية. دى روشية عام ١٩٩٨ .

اللغة - خصوصًا المفردات واستخدام سليم إلى حد ما لتركيب الجُمل - تفيد فى توصيف كل الشخصيات: عنف وسوقية بهما قليل من التخيل لدى Rou، عالم مسكّر لدى Rose الشهيرة، غياب الهوية لدى Lucie، الضائعة بين البرجوازية الصغيرة ووسط الإجرام، التقويم الدقيق لجان Jeon، والدقة المحسوبة لشخصية vic.

٤- إذا كان المعجم ومستويات اللغة غالبًا ما تستخدم بطريقة متناسقة من أجل توصيف مختلف أعضاء المجموعة، وهكذا يكون من السهل فهم النزاعات، وعلى العكس، نندهش أحيانًا من مزج أنماط وأزمنة اللغة العامية. تعبيرات كلاسيكية مثل Poas joué davance (صفحة ٦٧)، "Sopé de diéu" (صفحة ٦٧) "queue dalle" (صفحة ٦٧)، "enfoirés"، ولكنها تستخدمها نفس الشخصية rou، وهى تدل على مستويات لغة وعوالم خطابية متباينة. عدم التناسق يدُهش، لأنه من غير المتخيل أن تسيطر الشخصية على البدائل. فى نفس الجملة، كثيرًا ما تقابل عدة مستويات للغة. هذا النمط لعدم التناسق الأسلوبى لا يؤثر على التناسق السردى والموضوعى: يبقى تركيز المسرحية على استرجاع شباب مهجور.

٥ - مزج أنماط الكلام هو الشكل الرئيسى للتناص، حيث لا نرى إلى أى نصوص أخرى تكون مرجعية المسرحية بصورة واضحة. التلميح إلى لغات أخرى أو مزاولات ثقافية أخرى هو من نصيب اللغة العامية اليومية للشباب، الهواة الكبار لإعادة الكتابة الخاصة بالمحاكاة. هذه اللغة لا تتردد فى مزج عوالم ثقافية متنافرة.

٦ - مثل هذا الخطاب "العادى" بكل معانى الكلمة، لديه فرصة ضئيلة ليكون أدبيًا وبلاغيًا، يعنى منسقًا، مؤلفًا، لأنه يبدو مطبوعًا على الواقع. ومع ذلك يعتبر

هذا وجهة نظر، لأن المونتاج الخاص بالتعبيرات العامية، المبالغة شبه الهزلية للازمات لغوية، والتأكيد على تجاوزات اللغة تؤدى جميعها إلى تركيز وأسلوبية التركيبات التى تُحدث تأثيرًا مزيّفًا. طبيعية الأحداث والكلمات كثيرًا ما تُخبىء الرمزية والشعرية. فى مسرحياته الأخيرة، خصوصًا la Promise، يتحمل دورنجر Durringer بصورة أوضح هذا الشريان الشعرى، عكس الواقع الصريح، وتتناوب الحوارات الواقعية مع المقاطع الغنائية والمجازية. هنا يبدو أن الأنا الملحمية والشعرية للكاتب تفعل كل ما تستطيع لكى تُنسى، وتبحث عن "تأثيرات الواقع" والمواقف التى تبدو حقيقية.

ب) موقف كلامى مشدود للغاية.

فى فن مسرحى خاص بالتبادل الكلامى والمحاكاة، لا يأخذ الخطاب معناه إلا إذا كان القارىء قادرًا على إعادة تكوين، أو على الأقل، تصور شروط منطوق الكلمات. الموقف الدرامى لمسرحية "رغبة فى القتل على طرف اللسان" يتميز بسهولة إعادة التركيب، لأن الضغط، وسرعة التداخلات توضح رهان النزاع والكلمات. موقف البداية، وشروط الاتصال توضح هوية المتحدثين و"الظروف المقدمة" (ستانسلافسكى Stanıslavski): لحظة إثارة، مساء السبت، فى داخل مجموعة شباب معرضين لمشاعر قوية، فشل Rou مع Lucie و "انتقامه" من شقيقه Poupon. يبقى شىء واحد غامض مع ذلك: نهاية المعركة. هل سينتحر Poupon؟ هل هذه هى نيته، أو لا سبيل له سوى تخيل اختفائه المستحيل؟ إذا تم احترام الحكم الحديثية لـ Grice، فهى لا تفصل أبدًا فى المسائل الخاصة بالمجموعة، مستقبله، الطريقة التى ستمكنّه من الخروج من الإعادة المُهلكة والهياج الأجوف الذى حدث مساء السبت.

٣- لا تهتم المسرحية فى الواقع بإعطاء أجوبة للأسئلة الاجتماعية واقتراح حلول. هى تحافظ على الإيماء "بخيال مسرحى قوى"، "إيحاء مسرحى داخل الاتفاق المسرحى"، (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٨). هى لا تنعكس على تشغيلها، لا تكسر أبدًا الإيحاء المرجعى والتقديم التخلقى للواقع. هى على الأكثر تقود، بطريقة غير مباشرة، القارىء فى استقباله، عندما تبدى الشخصيات، بطريقة غير متوقعة - ومزيفة إلى حد ما - حكمًا على موقفها أو مستقبلها. كل فيها تضع نفسها فى عالم آخر خيالى يعاكس إلى حد ما الموقف الحالى.

وإن كانت هذه المؤشرات لا تكتفى بوصف ما يحدث، فهى تحافظ على غموض المخرج الخاص بالمسرحية بواسطة سخرية مأساوية قائمة على المعنى المزدوج "y rester " أو يذهب (s’en aller maurir). الضربة النهائية، صوت البندقية التى يضغط عليها Poupon (صفحة ١١٨)، هل هى لسلاح به رصاص أو مجرد صوت؟ لا يوضح دورنجر Durringer ذلك، كما لو كانت الإجابة لا تعنيه ويبعد كل مسئولية عنه خاصة بخاتمة المسرحية، عنيفة كانت أو هزلية.

٤- معنى هذا الصوت، مثل معنى كل المسرحية، يكّمن فى الواقع فى القيمة التى نوليها لموسيقى النص، لسرعة إنسيابه، لمزج الردود، وأخيرًا إلى سرعة نبضه. ومن المؤكد هنا أيضًا، فى هذه الكتابة الطبيعية التى تريد أن تضم إلى الأحاديث الواقعية، يكون الترقيم المعترف به محترمًا وتقلصيًا من غموض تركيب الجُمل، وبالتالى غموض علامات الدلالة. تظهر الحوارت بصورة أمينة التبادلات الحقيقية الأصلية، ولكن الإيقاع - عملية القراءة والمنطوق (صامتة أو صوتية) - لا يؤدى إلى معنى فى وضوح يمكن للترقيم أن يبديه. هذا لأن الإيقاع يشجع على قراءة موسيقية بالكامل وإذن لا تظهر أى قضية، أى رسالة اجتماعية، أى حل سياسى.

٥ – إن الارشــادات المشــهــدية، القليلة، فى الواقع، لا تبين المعنى الخـاص بالكلمات، هى تكتفى بتحديد الحركات، الحِيل المسرحية، لحظات الصمت. يبدو أنها تمثل وصفًا لعرض خيالى قد يسبق الكتابة التى يمكن أن تكون الأثر النصى له. هذه التـأشيرات تهدف إلى توقع أى غموض خاص بشـرح الحوارات، وهذا يمكن رجوعه إلى أن دورنجر Durringer يبدع دائمًا مسرحياته فى إخراج خاص به. ربما كان ذلك لأن النص الدرامى يجب أن يُقرأ كما لو كان الأثر غير مكتمل الممارسة حيث يختفى المؤلف دورنجر Durringer أمام المخرج ومدير الفرقة.

٦ – هذه الارشـادات المشهدية الهامة، إلى حد كبير، تتسابق كلها لإعطاء صورة دقيقة للموقف والعرض، ذهنية أو مسرحية، للنص الدرامى. ومع ذلك، المسْرحة، المرجع إلى تكوين خيالى وفنى، يميل إلى أن يكون خفيًا، لأن القارىء (وبعد ذلك المشاهد) ليس مؤكدًا أن يرى أن الموضوع خاص بإنتاج فنى، هو أمام واقع خالص يكفى للسمع أو القراءة أن توحى به. أكثر من المَسْرحة، بمعنى خيال مسرحى وإيحاء مسرحى، الموضوع خاص "بالدرامية"، بالضغط الدرامى فى الحوارات أو المشاهد.

وكل هذه العلامات المسرحية والأدبية تؤكد أن المساحة النصية لهذه المسرحية، خامتها الكلامية وطريقة الكلام، واضحة تمامًا، وتقدم للقارىء كمًا هائلاً من المعلومات الأسلوبية. ولكن هذه المعلومات لا تعنى شيئًا إذا لم تكن على اتصال بالفن المسرحى والعالم الخيالى (من ١ إلى ٤)، لأن النص ليس إلا قصيدة صوتية لو لم يشترك فى حدث خيالى، أو أن يحتك بالعالم الذى يحيط به ويحيط بنا. وهذا ما سوف يهتم به التحليل بدءًا من رَصْد الموضوعات والطريقة التى ترتبط بها هذه الموضوعات بالحبكة.

١ - حبكة مشدودة للغاية.

١- عمّ تتحدث المسرحية؟ وما هو مضمونها؟ هل الموضوع هو "رغبة فى القتل على طرف اللسان"؟ هذا المجاز المُعوج الذى يستخدمه Poupon (صفحة ١١٨) يقول لنا إن الكلمة الناقصة هى حدث عنيف يهدد فى كل لحظة بالحدوث. العنف موجود دائمًا، سواء كان جسديًا أو كلاميًا، أو جنسيًا أو نفسيًا.

ما هو الموضوع الأساسى؟ هو شباب مهجور، مُهمل من المجتمع الذى يرفض أن يدخله إلى حلبة الرقص، يعنى إلى سن البلوغ، إلى الحياة الجنسية وإلى الاستهلاك. شباب خدعه الأخوة الكبار والآدباء - خصوصًا Vic - الذين تركوا المكان لأنهم لم يعدوا يتحملون صراخ الشباب وملل الضواحى، شباب تُرك لنفسه على الساحة العامة، مساء يوم سبت.

على هذه الخلفية الخاصة بالضياع، يواصل كل واحد على حدة بحثه عن الحب، حب متعدد الأشكال: رومانسى بالنسبة للنساء (Rose و Lucie)، داعر أو شاذ (Poupon)، زواجى (yean)، حنينى (Vic)، عدوانى وداعر (Rou). طلب الحب يقابله رفض دائمًا: ليس فقط لا يوجد حب سعيد، ولكن كل حب هدّام، غير متاح مثل القبول فى حلبة الرقص فى المجتمع البرجوازى. هذه التيم الخاصة بالرفض، والطرد موجودة دائمًا.

حتى لو كان الموضوع ليس تيمة، يعنى أنه مطروح ومناقش بوضوح من الشخصيات، فإنه ملخّص من كل شخصية بمراجعة ضمير خاطفة، فى نهاية دور كل منها، عندما تدخل فى أزمة عميقة: Rou (صفحة ٧٤)، Lucie (صفحة ١٠١)، Jean (صفحة١١٠)، Vic (صفحة ١١٥)، Rou (صفحة ١١٧)، Poupon (صفحة ١١٨).

الايحاء التخلّقى لعالم فى حركة، تهزه نزاعات متكررة، يمنع المؤلف، وبالتالى القارئ، أن يتكالب على تيمة الضاحية والشباب. وعلى القارئ أن يتساءل ما تعنيه هذه التيمات وهذه النتائج الصُدفية. لذلك، يجب أن يلاحظ ما تحكيه المسرحية وكيفية عمل لازمات الحبكة.

٢- هذه الحبكة بسيطة جدًا. لم يمثل ملخصها أى مشكلة خاصة، حتى لو كان وصفها، مع تفصيل اللازمات وترتيبها الوقتى، ليس دائمًا مهمة سهلة. جان فيلار Jean vilar كان يهزأ من كل هؤلاء المؤلفين غير القادرين أن يقدموا تحليلاً دقيقًا لمسرحيتهم، للحبكة [1]. لا تتضمن المسرحية علامات إرشادية تقسم النص إلى مشاهد ومقاطع: فقط تأشيرة دخول شخصية جديدة تخلق إحساسًا بسلسلة متقطّعة من المشاهد، عددها خمسة عشر، بدون أى توقف أو حذف زمنى يعّطل الاستمرارية. الزمان والمكان المقدمان هما أيضًا زمان ومكان العرض: ساعة يمكن للأزمة من خلالها أن تعقد وأن يتم حلها، كما يحدث فى التراجيديا الكلاسيكية.

تتفق الحبكة مع خمسة أوقات فى كل سرد، خصوصًا السرد الكلاسيكى:

- ملخص - إعلان: لم يُقبل Rou فى حلبة الرقص، لقد لفظه الجميع.

- موقف توجيه: يحاول أن يلحق بـ Lucie، آخر انتصاراته.

- مفاجأة: لا ينجح فى ذلك، يقابل زوج Lucie، بينما يثير الوجوم بإعلانه الرحيل.

---

(١) جان فيلار Jean vilar: من التقليد المسرحى De la Tradition Eheátrele، باريس L'arche، عام ١٩٥٥، أعيد نشره Gallimard، صفحة ٣١ .

- تقييم: Rou، انتقامًا، يقوم بإغراء Rose، مما يفجّر عالم الشباب الصغير.

- قرار وختام: Poupon، يبقى وحيدًا، ويقرر هو أيضًا "الرحيل" دون أن نعلم إذا كان قد نجح أولاً فى الانتحار. هكذا يبقى الموقف مشدودًا حتى النهاية، حتى لحظة أن يُسمع صوت السلاح، دون أن نعلم إذا كان ذلك بداية للصوت أو نهاية لهذه المحاكاة للدراما.

إذا كانت الحبكة تناسب الأصول الكلاسيكية، وتشابك مشاهد، مرتبطة بدخول أو خروج الشخصيات، فإن فك الحبكة على عكس ذلك: استحالة الختام، اقتراح حلّ، يُفصح عن بداية هذا الفن المسرحى ورفض إعطاء إجابات أو دروس. دورنجر Durringer يضع الحبكة فى أزمة وكذلك ختام الدراما وذلك بمواقفه ضد تفتيت السرد، أو ضد العنف الظاهر مباشرة على خشبة المسرح، مع تركيز الحدث فى عالم مغلق، وهو يشير، ربما بطريقة لاإرادية. إلى حدود فن مسرحى كلاسيكى جديد أو طبيعى جديد.

هذا لأنه إذا كان من اليسير إعادة تكوين الحبكة، والردّ على السؤال "ماذا يمكن أن يحكى ذلك؟" (١، B)، فإن تحديد ما تحكيه المسرحية فى الواقع قصة أخرى تمامًا، "ماذا تؤكده" (٢-، ٢-، B) أو باستعارة تعبيرات فينافر Vinaver، كيف أن المسرحية "ذات قاعدة ناقصة، نقصًا يجب تعويضه"... (١٩٩٣ : ٩٠٧). هنا يترك الوصف مكانه للشرح النقدى، القارىء (أو المشاهد أو المخرج) قادر على تحديد قصة، بالمعنى الذى يقدمه بريخت Brecht، وأن يقوم بقراءة ملتزمة، منهجية وعكسية للمسرحية. وهذا يقودنا مباشرة إلى المرحلة القادمة من مشوارنا، الخاصة بالتحليل المسرحى وتحديد القصة، وقبل كل ذلك اتفاقات درامية للمسرحية.

٢ - فن المسرح: بين الكلاسيكية والطبيعية.

أ - الاتفاقات، خاصة بمسرحية كلاسيكية: وحدات زمنية، ومكانية وحتى خاصة بالحدث: كل شىء يتم فى مدة الحوارات. حتى قاعدة أصول مُحترمة، لأن العنف لا يكون أبدًا جسديًا، إذا استبعدنا مقطع الانتحار. فى الواقع كل شىء يتم مروره باللغة التى - بالاتفاق - توصل إلى العالم الخارجى. الاتفاق الطبيعى للجدار الرابع يحمى الشخصيات من العيون الفضولية للمشاهدين الذين، بدورهم، يقبلون الاتفاقات الأخرى الخاصة بالأسلوبية والأداء المسرحى.

٢ - الحكاية الناتجة عن التداخلات ومن الخطابات الصراعية بسيطة: هى قصة سلسلة من مواقف الكبت (رقص، مواعيد، سيارة) والخيانات (الخاصة بـ Lucie ،Rou ،Vic)، التى تقود إلى انفجار المجموعة. لم يعد الشباب قادرًا على مزاولة الأنشطة المعتادة لمساء السبت. فى ميكانيكية الإعادة، تسلّلت حبة رمل: لا رقص بعد اليوم ولا سيارة ولا إغراء. هذا الحادث أحدث خللاً فى عادات مساء السبت وينتهى بحادث: انتحار (أو محاولته) الشخصية. المسألة هى أن نعرف إذا كان الحادث يعتبر فريدًا فعلاً وإذا كان يتسبب فى انقلاب للعالم الصغير، كما يُمكن أن تكون الحال فى الفن المسرحى الكلاسيكى حيث يمكن للحادث أن يكون ممثلاً لحالة عامة ومجرّدة، أو إذا كان الحادث يمكن أن يتكرر كل أسبوع، وليس إذن سوى لا حدث، لا تغير فى شىء، الوضع مستقر. هذا الحدث ليس فى الواقع سوى مأساوى وصل إلى حد الحادث، حدث لا يتسبب أبدًا فى عودة الحدث فى داخل الموضوعات وموضوعية هذه الداخلية فى الحدث - هذا ما يطالب به هيجل Hegel، بالنسبة للفن الدرامى -[1]. نحن نميل إلى الحل الثانى، حادث، محروم جدًا من الطبيعية.

---

(١) بيتر زوندى Peter szondi: "نظرية الدراما الحديثة"، لوزان، Thérie de Diame moderne، عام ١٩٨٣، صفحة ٧٣ - ٧٤ .

و بالرغم من ذلك فـإن دورنجـر Durringer لا يبـدو راضيًـا تمامًا عن هذا الحل "الطبيعى"، لأنه يميل إلى رفع شخصياته لصفوف المقدمين المجردين لنزاع مأساوى وموقف لا يتغير. هذا التعميم. الرمز الذى يحدث مشكلة (أيديولوجية)، لأنه ينطوى على معنى أن هـذا الحـدث يمثل تمامًـا عـالمًا يسـود فـيـه اليـأس والقدرية الاجتماعية.

هل من المتـصـور إذن قـراءة القـصـة على طريقـة بـريخت Brecht، مع فـضـح الجـمـود والقـدرية الخـاصـة بدورنجـر Durringer؟ من أجل تحـويل هـذا الواقع المتشـائم إلى قـصـة سيـاسـيـة، يجب إيجـاد وجـهـة نظر ناقـدة جدًا على الواقع وشـرحـه القـدرى من قِـبل دورنجـر Durringer. هل المـوضـوع خـاص بنفس المسرحية؟

فى كل الحالات، القصة هى فعلاً قلب الفن المسرحى، الذى نتوصل إليه من خلال المكان - الزمان، الصراع و "الأشكال النصية".

٣ - الكرونوتوب (الـزمكانيـة) الذى يمثل بصـورة أفضل الخيـال الخـاص بهـذه المجموعة وهـذه الحكاية، هو فى الغالب الدخول إلى حلبة الرقص، مكان مُهمّش وعتبـة يجب تخطيهـا من أجل الانضـمـام إلى عـالم الحيـاة البـالغـة والاستـهـلاك (خمر، جنس، مُحترمية). الشـاطىء، السـاحة، مكان انتظار السيـارات، جميعهـا أماكن للوصول إلى الوسع، المدينة، الطرق والجنات المزيفة. هـذه الأمـاكن الممثلة لمساء السبت (صفحة ٧٤) حيـادية. مفتوحة على التبـادلات وإلى مـختلف أنواع العمليات. يتم فقط ذكرها ولا يتم وصفها عن طريق إشارات مـشـهـدية، هذه الأماكن تذكر بكواليس "قصر الإرادة" فى المأساة الكلاسيكية، حيث تصبح الكلمة حدثًا فى غمار مكان وزمان.

٤- هذا الفن المسرحى كلاسيكى، أو إذا فضلنا ذلك، هى كلاسيكية جديدة فى نواحى كثيرة. التركيز المكانى، الزمانى للعالم الدرامى والحدث، دور الخطاب من أجل استتكار العالم الخارجى، بساطة الحكاية، كلها علامات شكلية للكلاسيكية. ولكن الاختلافات كلها واضحة. لا يعرف النزاع قرارًا حقيقيًا، ولا مأساويًا ولا كوميديًا. لا يحل انتحار Poupon أى شىء ومن الثانوى أن نقول للمشاهد إن الانتحار تّم أولاً.

ولكن أى نمط من الفن المسرحى مقصود إذن؟

٥ - من أجل ملاحظة ووصف النزاعات التى تواجه الشخصيات بعضها ببعض سوف نلجأ إلى فن مسرحى عام يدرس الطريقة التى ينتظم بها الحدث والقصة والأحداث المشهدية. ولكن إذا أردنا متابعة تفصيل التبادلات الكلامية، يجب وصف "الأشكال النصية" (فينافر Vinaver، عام ١٩٩٣ : ٩٠١) للحوار المسرحى.

بما أن المسرحية، برغم عنف العلاقات، تُظهر شخصيات مهمومة بالحب، من اللائق أن يتم التركيز على أهم أشكال الخطاب الغرامى، الذى صنفه بارت Barthes بصورة فائقة[1] هذا التصنيف "للوجوه الغرامية" يساعدنا على وضع قواعد العلاقات بين الشخصيات مثل بلاغة المشاعر المعاصرة.

يرى رولان بارت Roland Barthes أن "الأشكال تتقاطع وفق ما نستطيع التعرف عليه، فى الخطاب الذى يمر، على شىء ما يتم قراءته، سماعه أو

---

(١) رولان بارت. Frayments d'un diseaurs amoureux paris Saris Seil. 1977، باريس، عام ١٩٧٧ .

الإحساس به. الشكل محاصر (مثل علاقة) ويبقى فى الذاكرة (مثل صورة أو رواية). يتأسس الشكل إذا كان على الأقل يمكن لشخص أن يقول "هذا يبدو حقيقيًا فعلاً: إننى أتعرف على هذا المشهد اللغوى" (١٩٧٧: ٨) عند قراءة المسرحية، نتعرف فعلاً على العديد من الأشكال الخاصة بالخطاب الغرامى، وسنعطى منها بعض الأمثلة السديدة.

- "عمل مشهد": (افتعال مشاجرة)

"الشكل يهدف كل "مشهد" (بالمعنى الدارج للتعبير أى مشاجرة كلامية) كتبادل الاعتراضات المشتركة. عندما يتعارك شخصان طبقًا لتبادل تنظمه الردود ويهدف الحصول على "الكلمة الأخيرة"، هذا الشخصان قد تم زواجهما" (١٩٧٧: ٢٤٩).

جان Jean، فى لحاقة بزوجته لوسى Lucie، تنتابه ثورة عندما تعلنه أنها تنوى تركه:

لوسى Lucie: أية مواقف؟ (صفحة ٩٧)

فعلاً أى موقف؟ مشهد عام أو مشهد خاص؟ يختلف إلى حد كبير التقدير فى محيط الزوجين: yean يجب أن يعتقد أن الموضوع هو مشهد خاص وأن الزواج يعطيه الحق فى مناقشة قرار زوجته. أما Lucie فهى لا تهتم إلا بعدم حدوث فضيحة: هى ترفض كل حق لـ yean فى موقف خاص، وبالتالى للزوجين.

- الحساسية المفرطة: حساسية خاصة بالشخص المحبّ، تجعله جروحًاس، ومعّرضًا للأذى من أى جرح ولو بسيط (١٩٧٧: ١١١) Poupon و Jean، وبصورة مختلفة أو وقحة، Vic و Rou شخصيات حساسة جدًا: أى خلاف غرامى يثير

غضبهما، ويجعل منهما شخصيات عدوانية، تنقلب على نفسها أحيانًا (Poupon و Lucie). تكشف المسرحية عن الحساسية المفرطة للجميع، خصوصًا جروح الحب والكرامة.

- حامل المعلومة: "وجه صديق ومع ذلك يبدو أن له دورًا دائمًا هو أن يجرح الشخص المُحب عندما يفشى له، وكأن شيئًا لم يكن، على الشخص المحبوب، معلومات سيئة، ويكون تأثيرها زعزعة الصورة التى لديه عن هذا الشخص" (١٩٧٧ : ١٦٥). كل واحد يعمل كحامل معلومة صديق (Vic , yean) أو منحرف (Poupon , Rou). يصف Rou Poupon الطريقة التى كانت Lucie ترقص بها وهى تعانق زوجها، وبعد قليل ينتقم Rou من فشله ويحكى لـ Poipon كيف أن شقيقته قد أسلمت نفسها للإغراء: معلومات يمكن للآخر الاستغناء عنها.

- حب الغرام: "تقحة لغة من خلالها يلغى الشخص موضوع حبه تحت ضغط الحب ذاته: عن طريق انحــراف غــرامى بحت، الشــخص يحب الحب وليس الشخص المحبوب" (١٩٧٧ : ٣٩).

المحبون الثلاثة فى المسرحية Rose , Lucie, Rou يحبون الحب (أو الجنس) أكثر من الشخص المحبوب. Rou يُشبع رغبته فى الانتقام الاجتماعى بإغرائه نساءً برجوازيات. لوسى تعيش المغامرة مع Rou فرصة تغيير الهواء . Rose ترى أن الجنس مثل طعام مغرٍ تم الاحتفاظ به طويلاً فى الثلاجة. (صفحة ٧٥).

يمكن ذكر أشكال أخرى مستوحاة من بارت Barthes والتى يتقنها تمامًا شباب الضواحى، ولكن دون أن يعلموا ذلك: الغيرة التى تؤرقهم جميعًا، الصمت الذى يغلق طريق الوصول إلى الآخر، الانتحار الذى يعبّر عنه vic، Jean (صفحة ١١٠) و poupon (صفحة ١١٨). كل هذه الوجوه تكشف عن رؤية عنيفة وخائبة

الظن، ولكن أيضًا رومانسية وساذجة للحب. مثل الرغبة فى القتل، شكل الخطاب الغرامى ليس بعيدًا أبدًا: كل واحد يمتلكه على طرف اللسان، مستعد أن يقوله، ويعبر عنه ويعيشه. يجب إذن على التحليل المسرحى أن يرصد سوء تشغيله ويصل إلى استراتيجيته.

٦ - كل ذلك هام لتقييم نوعية قراءة هذه المسرحية، أدبية ومسرحية، هل هى تراجيديا مختفية؟ هل هى كوميديا عادات أم دراما طبيعية؟. احترام القواعد الرئيسية الكلاسيكية، وتركيز القصة، واختصار الشخصيات إلى ستة وجوه رمزية، يُمكن أن تجعل من المسرحية تراجيديا كلاسيكية جديدة، ولكنها أيضًا دراما من زماننا، لا كوميدية ولا مأساوية. مرجعية الكلمة، وهى عامية، وغير محترمة، تشدّ المسرحية نحو الطبيعية الخاصة بهوبتمان Houptmann، أو إبسن Ibsen أو جوركى Gorki.

يقوم دورنجر Durringer بتجربة صعوبة تأليف دراما، شكل مسرحى يندرج من التراجيديا الكلاسيكية أو من الكوميديا أو مسرحية هزلية وتفرض عليه القيم الخاصة بها: مزج أنواع أدبية، تسجيل فى الواقع لا يوصل إلى الرواية أوالمسرح الملحمى.

تكمن موهبته الطبيعية فى أن يتكلم الشباب، وخصوصًا "الذين لا يتحدثون". ولكن ماذا يمكن أن يجعلهم يقولون داخل أى قصة ؟ كتابة جديدة تفرض نفسها، فى توازن رقيق بين نصية متدنية وفن مسرحى كلاسيكى. الذين سبقوا دورنجر Durringer ترددوا جميعًا وتأرجحوا بين الدراما الطبيعية (المنبثقة من الدراما البرجوازية والواقعية كطريقة ديدرو Diderot) والدراما الرمزية، دراما بيراند للو Pirandello ودراما بريخت Brecht وسترندبرج Strindberg. كلهم ترددوا بين الطبيعية والذاتية. إذا كان شكل هذه الدراما هو شكل التراجيديا (تركيز

الحدث، خفض عدد الشخصيات الدرامية، أزمة حادة، أسلوبية الخطاب)، هذا الشكل لم يناسب الواقع الاجتماعى الذى ينتمى إليه، ولكن يرفض الخطاب الملحمى الذى يرُى أنه تعليمى وممل إلى حد كبير. ومن هنا يجئ الغطاء (معجمى، أسلوبى، موضوعى وإيقاعى) الطبيعى، لأن الشكل المركّز الكلاسيكى الجديد لا يسمح بفهم "مُجمل الأشياء" (لوكاس Lukáes) كما هى الحال فى الرواية أو السينما.

بلاغة السرد التى تنتج من كل هذه الضغوط والتناقضات لن تستطيع أن تحضّر (كما يحدث فى الرواية أو الفيلم) فى استمرارية السرد تحت مراقبة الراوى، ولكن فى تصادم قوى موجودة، ممثلين يكون تداخلهم هو مُحرك الحدث، حيث يمكن القول: أخيرًا؟ - ملاحظة الشخصيات، وبتعبير ستانسلافسكى Stamislavske، تقييم مبرراتهم، أهدافهم والخط المستمر لفعلهم.

٣ - الفعل والنشطاء به.

١- ماذا تفعل بالتحديد شخصيات "رغبة فى القتل"؟ لا تتوقف عن الكلام، لتهاجم، تدافع عن نفسها أو تهدد نفسها. الكلمة هى الأداة المفضلة لفعلها، بتوصيل "المعلومات الضرورية لتدرج الحدث الإجمالى أو التفصيل" (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٠).

ومع ذلك يحدث أيضًا أن الكلام يحدث فعلاً عنيفًا، وأن الكلمة فعل، خصوصًا إذا كان الموضوع هو جرح الآخر، هدم مستقبله، ودفعه إلى القتل أو الانتحار. الشخصيات لديها هذه الخاصية للفعل، وحتى القتل بالكلمة، بطرف لسان لاذع.

تتكون المسرحية من سلسلة أفعال يجب تسويتها مباشرة وتشغلها شخصيتان أو ثلاث. المواقف الدرامية التى تنتج عنها ترتكز على توازن ضعيف لروابط القوة. تتغير المواقف تحت تأثير أحداث خارجية: رفض حلبة الرقص، ميعاد لم يتم، إغراء Rose، إلخ. الفعل فى صعود دائم بوصول الشخصيات، كل مشكلة لا حل لها تأتى بأخرى.

٢ - يتصل الممثلون بسمات المسرحية، وهى مرسومة بدقة، برغم عدد محدود من المعلومات والتى يسهل على القارىء - الذى يعرف تمامًا مشكلة الضواحى - أن يكملها بسهولة. كل ممثل محكوم بفكرة ثابتة، مبرر دائم وهدف واضح، ولكن لا يصل إلى هدفه، لأن الآخرين يمنعونه:

- ينتقم Rou من النظام الذى يلفظه عندما يقوم بإغراء النساء المتزوجات. هو فى حالة غضب مستمرة: "أنا أشعر بالكراهية"، "لدىّ غثيان" (صفحة٦٥).

- يبحث Jean عن زوجته ويتطلع إلى حياة منظمة: "أين زوجتى؟ هل نعود إلى المنزل" (صفحة ٩٦).

- Rose , Poupon يبحثان عن الشريك المناسب ليعيشا الحب الكبير. (صفحة ٧٥).

- تهرب Lucie من الحياة اليومية على أمل "ربما مقابلة شخص وكل شىء يبدأ من جديد" (صفحة ١٠١).

- Vic حكم، يطالب بالهدوء (صفحة ١٠٤) قبل أن يعلن عن رحيله، مما يتسبب فى هدم كل هذا العالم الصغير.

الشكل الفعلى يضع قوى الهدم (Poupon, Rou) فى مواجهة قوى التوحيد، العمل (Jeon) أو بالتفكير (vic).

أما Poupon و Rose، فهما يتطلعان إلى التوحيد، وهما محطمين من الغضب الانتقامى لـ Rou، وهو مثلهم السيىء، Lucie مترددة بين عالمين، عالم الزواج الذى لا يرضيها وعالم المغامرات الدنيئة، وتجد نفسها فى النهاية وحيدة.

البحث عن الحب - أو متغيراته: جنس، حنان، تطلع - ينتهى بالجميع إلى فشل ذريع. فى كل مرة، الحب يتم تغيير مساره عن الهدف: انتقام، صبيانية، ارتكاب المحارم، يأس.

لكل واحد من الست شخصيات يتوافق حدث يمكن تلخيصه بفعل واحد، وبالنسبة للممثل، بحركة - أو بالنسبة لجلسات العمل حيث يتم البحث عن جسد الشخصية - حيوان:

- Rou : يهاجم، كالثور الهائج.

- Vic : يتصدر، كالبومة الحكيمة.

- Poupon : ينظر، كالدب الصغير.

- Rose : تخريش، كالقطة الشقية.

- Lucie : تهرب، كالظبّية الخائفة.

- yeon: يطير، مثل العصفور المجروح.

هذا العالم الصغير المكون من ستة ممثلين، هذه الحظيرة المكونة من ستة حيوانات غير متجانسة، يمكن أن يكونا داخل تراجيديا مأساوية لراسين Racine، لأن الممثلين مرتبطون بعضهم ببعض عن طريق الاستحالة المأسوية من الخروج من السدّ والبحث غير المجدى للحب، للصداقة، للإنسانية. بالرغم من أن الحدث ليس سوى تحويل حادث إلى دراما بدون هدف مثالى أو توضيحى، كما هى الحال بالنسبة للفن المسرحى الكلاسيكى. إذن تقع المسرحية فى مفترق طرق بين الكلاسيكية (بشكلها) والطبيعية (بموضوعها وأيديولوجيتها المحددة). هذا الطابع المزدوج - ولا نقول غير الشرعى وما بعد الحداثة - للعمل الأدبى يوضح الشكل الكلاسيكى الجديد للأشكال النصية الخاصة بالخطاب الغرامى، أشكال الأسلوب المفروضة، كما لو كان هؤلاء الشباب العاطلون مضطرين للتعبير بأبيات أسكندرية حالية بتعبيرات قديمة مفروضة وأشكال لغوية مقولبة.

وبما أن الأحداث الجسدية متداخلة تمامًا فى الممثلين، وأن كل واحد منهم يمثل نمطًا للمواقف والأجساد، فإن المسرحية تدور بضغط حى وإيقاع واضح. لا يوجد فارق بين ما يقال وما يظهر، لدرجة أن الحدث أو بالأصح النشاط والفعل، عصبية الحركة، يصبح هدفًا فى حد ذاته. ويجد المشاهد متعة فى متابعة التبادلات الكلامية، ولكنه ليس متأكدًا أن لديه وقتًا للتفكير، وأن الموضوعات، والكلام الضمنى ليسوا واضحين أو مفهومين. نعلم أن المسرح ليس من أهدافه نقل رسائل واضحة ومحددة ولا حتى رسائل على الإطلاق ولكن بما أنه من المستحيل عدم الاتصال، وألا نقول شيئًا، سوف نهتم مع ذلك بالموضوعات الواضحة أو الضمنية.

٤ - المعنى الخفى والباطن اللاشعورى

١ - هذه القضايا، التى تكون المعنى الخفى أو اللاشعورى للعمل الأدبى، توجد مقنّعة فى الموضوعات التى تكون واضحة وسهلاً التعارف عليها. هى ليست

محرِّكة، مثل قوة الحدث (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٦)، ولكن ضمنية ويمكن أن نقول إنها زخرفية. يوجد عرض للموضوعات الشائعة فى وقت كتابة المسرحية: عنف فى الضواحى، تخبط الشباب، بطالة، وحدة، غياب التطلعات، أسرة مفككة، تسيب جنسى، القائمة تتضمن كل شىء.

ولكن كيف يمكن ربط هذه التيمات لكى تنبثق فعلاً من الحدث؟ ما هو الرباط السببى الذى يمكن إيجاده لهذه التيمات: "ماذا يختبىء فى طياتها؟".

٢ - الأيديولوجية عودتنا على مواقف النفى. فهى هنا أيضًا تعطى إيحاءً أنه لا توجد نظرية سياسية شاملة قادرة على التفكير فى تعقيد العالم المعاصر، وأن الأصوات الفردية والمنعزلة غير قادرة على التفكير فى وضعها الشخصى.

وبالتالى، لا تقدم المسرحية سوى سطح الأشياء، الطريقة الحالية للكلام وضياع كل إمكانية دخول فى العالم بسبب لغة غير كافية ومُقَوْلبة، ومشكلات العلاقية والشعورية الصرفة الخاصة بالشباب. لا يوجد خطاب شامل يمكن أن يلخص ويوضح مشكلاتهم الوجودية فى إطار اجتماعى سياسى أوسع. لا يوجد أى تلميح للتاريخ، للهامشية، لأسباب اليأس. من خلال هذه المقابلات وهذه المشاحنات، نصادف سلسلة أوقات فورية، طريقة إظهار، ببعض الفلاشات، حدوتة عادية جدًا، تتكرر كل مساء سبت. كل هذه الومضات لا تُشكل محملاً متجانسًا، لا ينتج عنها أى فن مسرحى جديد، ربما بالتحديد لأنه لا يوجد محتوى جديد، ولا تحليل نقدى للواقع الاجتماعى. بل نجد نتاج عدم ارتياح لا علاج له لدى الشباب، استحالة الخروج من "مساء السبت" من أجل الهروب من وضع متدهور للقدرية، حلبة الرقص حيث، كما يقول Rou، ينتقل الفرد "إلى الجنة مرة واحدة ومباشرة"... (صفحة ٨٤) والإعادة، كل أسبوع، لنفس الإحباطات، والعنف المتكرر، والرغبات المكبوتة.

واسـتنادًا إلى تحليل زوندى Sgondi عن الفـرق بين الشكل والمضمـون، يمكن التـأكيـد علـى أن دورنجـر Durringer "لا ينجـح فى إخـراج الشكل من المحـتـوى الجديد"(١٩٨٣ : ٦٩): من جهة لأن المحتوى الجديد غير موجود، ولا توجد أيضًا رؤية متجددة للعالم، ومن جهة أخرى، لأن المؤلف يفضل اللجوء للأشكال المألوفة والمؤثرة الخاصة بالدراما الطبيعية، فى الخطاب كما فى الفن المسرحى، الحدود الأسلوبيـة والأيديولوجية للطبـيعـيـة لا تتـأخـر فى أن تُعلن عن نفسـهـا. الدراما الطبـيـعـيـة، نعلم ذلك منذ زولا Zola، وإبسن ybsen وهوبتـمـان Hoauptmann، تشير إلى الواقع التجـريبى الخـارجى، وبدلاً من الحدث التاريخى أو النفسى ذى التـوجـه الكونى، هو يميل إلى الحـدث من الـوهلة الأولى، هـذا الانتـحـار أو هذه الرغـبـة للقـتل يمكن أن يمر كـحدث لا أهمـيـة لـه، حدث من هذه الأحـداث التى تحب تداولها الصـحـافة. ولكن بنظـرة أفصح، ندرك أن هذا المسـاء ليـوم السـبت ليس فـريدًا ، وأنه يتكرر ويرمز إلـى حالـة متكررة لا علاج لـها، بين الملل والعنف. يسـتـخـدم دورنجـر Durringer ذلك لاقـتـراح شكل مـغلف، نمطى، مـتـداخل فى ضمير الشـخصيات. ولكن هـذا الـفن الكلاسيكى الجديد المغلّف ببلاغـة وأسلوب طبيعى لم يعد يؤدى - ولا بصـورة زائفـة - إلى قـرار وتسامح الأطرف المتنازعـة. القـرار الذى اتخذ بروية، التضـحية المصلحـة، الموت الذى تم، قبول العقـاب بعد الجـريمة، كل ذلك لا مـكان له فـى الحـدث الردىء والذى يدعـو للرثاء. لم يعـد للحدث معنى تصاعديًا، صوت المسـدس لا يحدث أى فصال لشـرح العالم أو على الأقل إعطاء معنى مشارك للخاتمة.

شكل المسـرحيـة الكلاسـيكيـة (منذ القـرن الثـامن عشـر) أو شكل الدرامـا الطبيـعـيـة (منذ عـام ١٩٥٠) تلاشى بوضـوح. "مُطلق الدراما" (زوندى Syondi)، قـدرته علـى تقـديم الواقع بلا وسـيط، أعـيـد النـظر فـيـه، وذلك منذ أن اشـتـبـه المشاهد فى نقص وقـرر أن يقدم بنفسـه مـا يراه دون نظرة خارجيـة شريكة. ليس

فقط القرار التراجيدى أو الكوميدى لم يعد مؤكدًا، ولكن الخطاب المركزى للمؤلف، مقنّع فى المسرحية الكلاسيكية (الصديق الحميم) ثم مُجسّد فى شكل مهمّش فى الدراما الطبيعية، يتجه إلى الظهور دوريًا: فى الغالب فى وضع القاضى الحكم لـ Vic وفى بعض الأفكار "العامة" للشخصيات فى نهاية المسرحية. يصبح Vic تقريبًا راويًا ملحميًا، ينفصل عن الآخرين، معلقًا هامشيًا ومتواجدًا دائمًا لتصرفات الشباب. خروجه من المجموعة هو خروج شخصية تترك العالم الخيالى لكى تتحول إلى راوى.

مشوار مخرِّب، حيث إنه لا يكتفى بخداع وسطه، تاركًا إياه فى ألعاب خطيرة بلا أمل، ولكن ينسف الشكل المغلف والمحاكى للدراما الطبيعية، التى هى وريثة للتراجيديا الكلاسيكية المطلقة.

من نهاية قرن إلى آخر، يكتفى المسرح الطبيعى بواقع عنف ونبذ، رافضًا بالأمس كما باليوم، من هوبتما Hauptmann إلى دورنجر Durringer، الأدوات من أجل فهم العالم وفضحه وإظهاره على طريقة بريخت Brecht. وبالعدول عن تجربة شكلية، وكتابة مقسمة أو مفككة، وعن طريقة أخرى للحكى (ليست زمنية، وليست سببية)، يريد دورنجر Durringer بالتأكيد أن يُفهم من القارىء - المشاهد المتوسط وغير المتخصص (وهو ينجح فى ذلك تمامًا)، يريد أن يتحدث عن عالمه، ولكنه يحرم نفسه وفى الوقت نفسه من نظرة جديدة على هذا العالم. وفى رغبته فى تجنب تشويه الواقع، يعود إلى تشكيل، شكل هو فى الواقع ظهور للدراما الكلاسيكية الخالصة والطبيعية، مع استخدام وصفات قديمة وطيبة للتراجيديا: أهمية العلاقات الإنسانية والنزاعات، واللاسياسة، أهمية الأسرة أو المجموعة الممزّقة، دور الخيانة. ولكن هذه الوصفات لا تنقذ الدراما من الغرق

ليست سوى ما يسميه زوندى Sgondi فى نظريته للدراما، محاولات محافظة.[1] وهى لا تؤدى أيضًا إلى أسلوب نصى وفن مسرحى مجددين.

٣ – هذا هو السبب الذى يجعل المسرحية مقروء على المستوى الأول، مستوى أسلوب (A)، الحبكة والتيمات (١). لا توجد مناطق أو لحظات يجد القارىء نفسه فيها مترددًا بين تفسيرات كثيرة، لا توجد مناطق غير محددة (٤، ٤)، ولكن يوجد نص ملىء بالأحداث الكلامية، التأكيدات. تبدو المسرحية واثقة من نفسها فى تقريرها للكَبْت. حتى النهاية التى تبدو ظاهريًا "مفتوحة" ليس كذلك، هى لا تحلّ شيئًا، إذ تنتهى الأحداث بانتحار أو ملهاة حزينة.

وبنفس الطريقة، يصل التحليل الاجتماعى والنفسى (فى ٤) من هذا الموقف الجاف إلى التأكد من انغلاق تام للمخارج، حيث يكون الاختيار بين الانتحار أو اليأس، الهرب أو العنف المتكرر.

٤ – وهل النص دائمًا مشارك ومغلق؟ ومن أجل أن يفهم ماذا يخبئه برغم كل شىء، ما يقوله دون أن يقول، ما يحاول جاهدًا أحيانًا أن يظهره بموضوعية، فإنه يكون من الأفضل سؤال الكلام الضمنى، وإذا كان فى الإمكان، استخلاص بعض هذه الأفكار. تعبير Partir، مستخدم بكثرة. ويوظف كإحدى هذه الأفكار والتى تشير تحت بساطتها إلى مجموعة معانى مختبئة. يستخدم هذا التعبير فى الثلاثة معانى التالية: (١) البُعد جغرافيًا، (٢) التمتع أو إمتاع امرأة، (٣) الانتحار:

(١) Vic: "التنزه، التحرك قليلاً، السير، ربما البعد قليلاً". (صفحة ٧٤، وصفحة ٧٩، وصفحة ١٠٤).

---

(١) بيتر زوندى Théorie du drame moderne peter sgondi ، صفحة ٧١ – ٨٨ نظرية الدراما الحديثة L'âge d'homme 1983.

Rou: "زوجها (Jean) سيبعد" (صفحة ٦٧).

(٢) Poupon: "امرأة تكون بين ذراعى وسأرحل بها (صفحة ٢٢، ٩٣).

(٣) Poupon: "ما الذى يمكن فعله للرحيل عندما يكون الإنسان وحده" (صفحة ١١٨).

مع هذه الكلمة "Partir"، تستجمع الفكرة تيمات الرحيل (من هذا الوسط الكريه)، المتعة (مكثفة، ولكن وقتية) والموت. كما لو كان الانتزاع من هذا الوسط محسوسًا(١) كمذنب، محدودًا (قليلاً)، (٢) قصيرًا، (٣) فإنه يؤدى بالضرورة إلى الموت. كل من يترك هذا المكان سيكون محكومًا عليه لفترة قصيرة بمتعة زائلة حتميًا. هذا هو ربما الخطاب اللاشعورى لهذه الكلمة، الرسالة السياسية المتشائمة التى يتداولها ضمنيًا.

٥ - باختصار، الجو ليس مرحًا مساء هذا السبت: ومن هنا تحدث الدراما... دورنجر Durringer يصل مع الدراما الطبيعية "الكلاسيكية"، دراما نهاية القرن التاسع عشر، هذه الدراما الطبيعية الأسرية، التى كانت عند إبسن ylsen، ستردبرج Strindberg أو تشيكوف Thékov، تسكُن فى وسط متجانس ومحدود. هو يتبع تقنية جرهارد هوبتمان Gerhoard Hoauptmann، (فى Loth ou) Omes Solitores مع تركيز دراسته للمجموعة بدءًا من نظرة شخصية مميزة، Vic مختلف عن المجموعة، جاء ليراقب المجموعة ومستعد للرحيل، ومسببًا فى نفس الوقت دماره. هذه الشخصية، سنّها أكبر من الآخرين، أكثر حكمة وانتباها، هو تذكّر بالراوى الملحمى أو قرين المؤلف، المكلّف بقيادة استقبالنا عن طريق تعليقات أكثر عمومية (صفحة ٩٤)، متعارضة مع الالتزام بموضوعية مُطلقة للطبيعية. ولكن دورنجر Durringer يمتاز عن طبيعية زولا Zola وجوركى Gorki

أو هويتمان Hoauptmann، باختيار هذا النموذج من البشرية: إنهم ليسوا من قاع المجتمع، أو البروليتاريا التحتية، أو الجزء المريض من الجسد الاجتماعى، ولكنه يظهر لنا الضاحية بمللها، هامشيتها الراضية، ورتابتها. هو يمسك الكلمة فى حالتها الوليدة، وليس على طريقة المسرح فى السبعينيات (من فينافر Vinaver إلى كروتز Kroetz و ويزل Wenzel)، ولكن الكلمة الأليمة، العدائية، الكلمة التى تريد أن تقتل وتلفظ بسمها على البرجوازيين، النساء والرفاق. هذه الكلمة تجد صعوبة فى الخروج، لأنها موجودة بدون أن تكون، مثل "الاسم على طرف اللسان"[1]. تجد صعوبة فى الخروج، "فى الرحيل"، مثل النشوى التى لا تأتى. لا توجد نشوى متوقعة فى هذا الدراما مساء يوم سبت لدى أى من الشركاء، سواء كان البحث عن شريك غائب، سواء كانت لا توجد قوة قذف كلهم لديهم كلمة "amour" أو الرغبة فى "القتل على طرف اللسان"، ولكن اللغة لا تتحقق بداخلهم، لا ينجحون فى قولها. عدم القدرة على إيجاد الكلمة واستحالة الوصول إلى النشوى مترابطان، كما يشير باسكال كينيار Poscal Quignord فى :Le nom sur le Lout de la langue

"الرغبة مثل الشكوى تقولان: "أرغب فى أن أكون راضيًا فإن انتشى، أرغب فى الموت".

اللغة هى المشهد الأول الذى يحترق. إنها المعركة التى تبحث عن الموت الحسّى فى ذروة اللذة التى تطفىء تمامًا بالموت العضوى. ولهذا إيجاد الكلمة التى نبحث عنها يقدم خطوطًا قريبة للغاية، حتى على وجه النساء، من اللمس المأساوى للقذف الذكرى (صفحة ٧٢).

---

(١) باسكال كينيار Le nom sur sur le bout de la langue: Poscal Quignard، باريس، Gollimard، ٢٠٠٠ .

هذه النشوى المؤجّلة، هذه الكلمة المحبوسة، هذه الرغبة على طرف اللسان، هنا ليس إلا الخاتمة المستحيلة للسرد، استحالة الرحيل (تعنى ترك اللعبة، وأن تستمتع، وأن تموت). فى هذا الفن المسرحى الطبيعى الجديد، لا توجد كلمة، أو فعل ، أو موت صغير أو كبير، أو تضحية، أو توافق، أو خروج من النفق، قادر على استكمال الصراع، وإعطائه معنى، لإدخال الكلمة التى طالما جرى البحث عنها والتى تبقى على طرف اللسان مع مذاق به مرارة. حلبة الرقص هذه، هى المجتمع الخاص بالعرض المعمم، الذى تسلل إليه المهمشون، لم يعد يسمح بالتغلغل بداخله، هم يسخرون من النهاية المأساوية أو المضحكة، هم لا يدعونا نعرف وفى عدم التأكد من النهاية. هذا التشكك فى رغبة المعرفة، هذه الاستحالة للخطاب أو النشوى، تكون ضمن المنظر العام، تسيطر عليها "فراغات" حلبة الرقص، هى تخطط للثورات بكل شجاعاتها، وإحباطاتها، فراغاتها المؤثرة، وكل عادات مساء السبت، وفشلها.

أية بلاغة للخطاب الاجتماعى واللاشعورى يمكن استخراجها من هذا الفشل. الفشل؟ الآباء والإخوة يهجرون، الأخوات تتركن أنفسهن لأغراء أشخاص من طبقات اجتماعية متدنية، الأصدقاء يخونون لأقل شىء، كلهم يندفعون إلى المتعة المستحيلة والجريمة غير المكتملة. لا محاكاة لخطاب توضيحى، سياسى أو شخصى، تأتى لتحرير الكلمة، حتى بدون الحديث عن الجماعة.

إذن من الطبيعية الجديدة، من - مع بعد الدراما، من - مع بعد الكلاسيكية تظهر أنا غنائية، خطاب مركزى للمؤلف ينظم الواقع الاجتماعى كما يشعر به: بدون إيهام ولكن بغضب، وفقًا لرؤية يائسة، ووفق ذوقنا للعلاقات الإنسانية. نحن بعيدون عن طبيعية زولا Zola التى كانت تطالب "بمزاج قوى يكون عقله معتقدًا الثورة ضد المسلمات المقبولة وزرع إنسان حقيقى أخيرًا مكان الأكاذيب

البلهاء التى تنتشر اليوم" (الطبيعية فى المسرح Le naturalis me au théátre).
لا يتبقى لدى دورنجر Durringer من هذا البرنامج الكريم للطبيعية الكلاسيكية سوى المزاج القوى، هذه الأولوية المتروكة لمزاج المؤلف (العمل الأدبى لن يكون أبدًا سوى ركن من الطبيعية مرئيًا من خلال مزاج ما"، هكذا كان يقول زولا Zola).
فى حالة دورنجر Durringer، هذا المزاج حساس، غنائى شخصى، وحتى شعرى وحُلمى ربما يكون مع ذلك، المزاج المطلوب لتصوير خيال اجتماعى لا يجد ما يقوله إلا من خلال مجاز "الرغبة فى القتل على طرف اللسان".

تمرينات تحضيرية

١ - الحيوانات: تمثيل كل شخصية وفق نمط لحيوان، الحيوانات التى جاء ذكرها فى التعليق والحيوانات التى تتخيلها.

٢- تشخيصية: البحث لكل شخصية عن تفصيلات خصائصية: ملبس، طريقة كلام، حركة (بريخت Brecht)، إلخ.

٣ - أشكال الخطاب: اختيار من شكل مناسب لكل شخصية وإعطاء تمثيل منهجى لها من خلال الأداء.

٤ - الارتجال: تعريف موقف مناسب لفترة من المسرحية واختيار كلمات خاصة لارتجال موقف مماثل.

٥ - أوضاع الجسد: ارتجال طريقة التحرك لشخصيتك والانتهاء من أوضاع جسدية تبدو لك لها خاصية. ثم قم بتأليف كل الظروف التى أدت إلى اختيار هذا الوضع الجسدى، ارتجلها وعُد مرة أخرى إلى وضع الجسد المختار. البحث عن عدة روايات لنفس الوضع الجسدى.

٦- الذاكرة العاطفية تذكّر تجربة شخصية (مخزونة فى ذاكرتك العاطفية) تشبه أحد مواقف المسرحية. ابحث عن طريقة تحرك، وتردد، وحديث مستوحاة من هذه التجربة، ثم اقتراب رويدًا رويدًا من الموقف المسرحى وكلمات الحوار.

٧ - الأحداث الجسدية: فى أحد مواقف شخصيتك، تخيّل ما كان يمكن لك فعله إذا كنت مكانه وقم بتأليف أحداث بسيطة.



الفصل الثامن

ياسمينا ريزا *Yasmina Reza*

"فن" *Art*، أو فن الهروب

على عكس ما يقال دائمًا إن الفن المسرحى المعاصر ليس محكومًا عليه بالخصوصية أو بالملل بل تعرف بعض المسرحيات نجاحًا دائمًا مهما كان تنوع جمهور. الأثر الحاسم والكبير للفن المسرحى، استقباله المباشر والمرحّب من قِبل الجمهور ليسوا متعارضين مع البحث الشكلى والعمق اللذين لا نربطهما عادة بمسرح اللهو وبصفة أخص بمسرح البولفار Boulevard.

عرفت مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza "فن" Art نجاحًا كبيرًا غير مسبوق على المستوى العام والتجارى خلال الأعوام الأخيرة الماضية فى العالم أجمع.[1] هذا النجاح، الذى يمكن إرجاعه بالتأكيد إلى القدرة الفائقة فى اختيار الموضوع والهجاء السهل للفن المعاصر، لا يجب أن يقنع هذا النجاح الصفات المسرحية والنصية لعمل أدبى يستحق كل انتباهنا، وهو بحق يستحق أن يكون ضمن المسرحيات التى تخص دراستنا المعروفة بصعوبتها وحداثتها.

ما يلفت الانتباه قبل أى شىء فى هذه المسرحية هو تركيبتها الدقيقة، فن تكوينها، و "فن الهروب" الذى تتميز به. سندرس مبادىء تكوين هذه المسرحية والفن المسرحى الخاص بها، متجنبين أن نلصق على العمل المسرحى فصائل التحليل الموسيقى.

---

(١) ياسمينا ريزا yasmina Reza: "فن" Art، باريس، Actes Sud Popiers 1994، عام ١٩٩٤ .

١ - تكوين ثلاثى

نص المسرحية مقسّم إلى ثمان عشرة وحدة، يفصل بينها ثلاث نجوم تشير إلى تغيير شخصياته، و المكان والزمان. هذه الوحدات مجمّعة فى ثلاثة مقاطع، كل مقطع به ست وحدات، وسنسميها مشاهد لتسهيل الأمر.

مقطع ١

١- (صفحة ٩): مارك Marc وحيدًا

٢- (صفحة ٩): فى منزل سيرج Serge: مارك Marc وسيرج Serge

٣- (صفحة ١١): Serge كما لو كان وحيدًا.

٤ -(صفحة ١١): منزل Serge: Serge و Marc

٤- (صفحة ١٢): Serge وحيدًا

٥- (صفحة ١٢): Marc وحيدًا

مقطع ٢

٧- (صفحة ١٥): فى منزل ايفان yvan. مارك وحيدًا. ثم Marc و yvan .

٨- (صفحة ١٨): فى منزل Serge: Serge و yvan.

٩- (صفحة ٢٢): في منزل Marc: yvan و Marc.

١٠- (صفحة ٢٥): yvan وحيدًا

١١- (صفحة ٢٦): Serge وحيدًا

١٢- (صفحة ٢٦): yarc وحيدًا

مقطع ٣

١٣- (صفحة ٢٧): فى منزل Serge: Serge و Marc

١٤- (صفحة ٣٢): Serge وحيدًا

١٥- (صفحة ٣٢) Morc وحيدًا

١٦- (صفحة ٣٣): Marc، Serge، yvan

١٧- (صفحة ٦١): فى منزل Serge، yvan وحيدًا

١٨- (صفحة ٦٢): Serge وحيدًا، Marc وحيدًا

المقاطع الثلاثة

هذه المقاطع الثلاثة تتوافق مع ثلاثة أوقات هامة للحبكة، هى توضح التطوّر فى الحدث. أو مقطع يركز على المواجهة الواضحة للشخصيتين، Serge و Marc، ويقدم النزاع الأساسى (مشاهد ٢ و ٤ ، ممتدة إلى ١٣). المقطع الثانى يؤكد هذا النزاع، برغم الوساطة غير الموفقة لـ yvan، بينما يقرر Marc (مشهد ١٢) تغيير موقفه. المقطع الثالث يُظهر بشدة مواقف واستحالة الاتفاق. وينتهى بالخلاف بين الأصدقاء فى المشهد ١٦، "مشهد يجب إعادته" يواجه الفنانين الثلاثة ويحتل وحده نصف المسرحية برغم التوقفات بواسطة الأقواس المونولوجية، يعيد شكل الحبكة شكل كل سرد كلاسيكى: مقدمة، عقدة وتعقيد، خاتمة.

التكوين ثلاثى بسبب ثلاثية الأصدقاء الذين لا يفترقون، وفى تكوين الحبكة فى ثلاثة أوقات متباينة: ١) مواجهة، ٢) فشل الوساطة، ٣) تصدى. كل مقطع يتضمن مونولوجات للممثلين الثلاثة.

ويمكن أن نسجل أيضًا الثوابت الشكلية الآتية: اثنا عشر مشهدًا من الثمانية عشر التى تضمنتها المسرحية مونولوجات، وهى تقدم على فترات منتظمة، مواقف كل واحد، خصوصًا فى نهاية المقطع. المشاهد ٥، ٦ تكمّل المشاهد من ١ إلى ٣ وهى نفسها تكتمل بالمشاهد ١٠ ، ١١، ١٢ ثم ١٧ و ١٨ .

آخر تداخل، وهو لـ Marc، يعيد خطاب الافتتاح باستخدام نفس الكلمات ولكن بمعنى مضاد. بخلاف الدخول العابر مرتين فى منزل yvan و Marc *(مشهد ٧ و ٩)، تدور الأحداث دائمًا فى منزل Serge، صاحب اللوحة.*

الدراسة البسيطة للضوابط تؤكد أهمية الثالوث، استحالة كسر انغلاق المثلث، صعوبة الاستخلاص بالنسبة لـ yvan برغم مظاهره فى الإقناع أو السيد الصادق.

الحكاية والحبكة

الحكاية قريبة جدًا من الحبكة، لأن الحدوتة تُحكى بطريقة متصلة، بسيطة وغير معقدة. اشترى Serge لوحة بيضاء بسعر مرتفع جدًا، مما يثير الدهشة وعدم الفهم لدى صديقه Marc ويؤدى إلى حدوث مشادة عنيفة، برغم جهود الوفاق التى يبذلها yvan. من أجل استتباب السلام والصداقة، Serge يدعو Marc للرسم بقلم فوسفورى على اللوحة الثمنية. ولكن يتأكد أن Serge كان يعلم أن الحبر الفوسفورى يمكن غسله، مما يضعف وساطته.

يبدو طريق الحكاية واضحًا: أنه من المستحيل الحكم على القيمة الجمالية والشرائية للفن المعاصر. الفن يلزم دائمًا رؤيتنا للعالم ولحياتنا، هو يُظهر ويضخم التوترات والمشاحنات بين الأفراد. أما بالنسبة للنقطة النهائية، فهى مكشوفة: يتم إزالة كل شىء، يعاد كل شىء، ويبدأ كل شىء من جديد. الفن لا يملك قيمة موضوعية. يمكن رؤية ما نريد أن نراه فيه، تأكيد شىء وعكسه. ترتكز الصداقة أيضًا على أكاذيب صغيرة. إدراك مّر أو تهكّم خبيث؟ لكل واحد أن يرى ما يريد، لكل واحد حقيقتة الجمالية والإنسانية.

نسبية كهذه، شكوكية كهذه، إذا ما طبقت على تحليل نصوص معاصرة، يمكن أن تقودنا إلى الشك فى أى احتمال للفهم وإلى تقييم جمالى ونقدى. المخرج الوحيد للتحليل النصى، للخروج من هذا النقد العفوى للذوق، يبدو لنا أنه يصف الأشكال والعلاقات، إنه يشير إلى كيفية تكوين العمل الأدبى (وليس كيف تم تكوينها) حتى لو وصلنا إلى القول بما تمثله لنا، عندما نواجه لوحة مجردة وتقريبًا فارغة. هذا لأن كل خطاب يكشفنا بينهما ويلقى بساتر على العمل الذى يجب تحليله.

بناء مزدوج

البناء الدرامى لمسرحية "فن" art، الطريقة التى تقدم بها كلمات الشخصيات الثلاث، يخضع لمبدأ مزدوج: المبدأ الدرامى لحوارات الوجوه المتنازعة، المبدأ السردى (أو الملحمى) للمونولوجات الخاصة بهذه الوجوه. المرور من شكل إلى آخر يتم بطريقة غير منتظرة، مثل توقف اللعب الذى يقرره اللاعبون، فى اللحظة التى يقررون أنه من المناسب الشرح للجمهور ("لنا" ، صفحة ٦١، ٦٢) كما لو كان ذلك لهم وضع المسألة. هذه المونولوجات هى بالأحرى عناوين للآخرين: الجمهور، ولكن أيضًا لأنفسهم، كما لو كانوا يريدون أن يقنعوا أنفسهم

مثل الممثلين الذى يقومون بأداء نمرتهم. إنها ليست محادثات على انفراد أو اعترافات إرادية تصدر من المتحدثين بسبب ضعف نفسى مؤقت. هذه الأقواس ليست بالفعل مسببة، "مبررة" بالمعنى الذى يقدمه ستانسلافسكى Stanislavski، والوضع الدرامى للحوارات، إنها اشتباكات لتدفق الحدث، وقت غير محسوب من زمن الحدث الدرامى. أهى أفكار أصبحت مسموعة أو مونولوجات داخلية مأخوذة من مسرحيات Joyce؟ ليس ذلك بالتحديد، لأننا نلحظ بشدة السيطرة القصوى لبنائها واندلاعها. تقدم الشخصية فيها وبوضوح الأحوال كما هى، حكمه على الآخرين، نواياه، ألاعيبه. إنها متعة معرفة أفكار الغير فجأة ومنطوقة بصوت عال. أحيانًا يبدو أن الشخصية تتحدث من وجهة نظر المؤلف، كما لو كانت إشارة مسرحية توضّح أفكاره ونواياه،كما لو كان يتسلل إلى الخطاب للإشارة المسرحية. طبيعتهم فعلاً جديدة للغاية: لا محادثة على انفراد، لا اعترافًا إراديًا أو لا إرادى، لا توجيهًا سياسيًا للجمهور، فهى بالأحرى إخراج صغير للأنا حيث تقدم الشخصية نفسها للجمهور ولنفسها، تبالغ فى تعبيراتها، تؤكد على مواقفها، تقترح مواقف مُقبلة، كما لو كان رصد تحركات ردود فعله. مجموعة أصداء، تشابهات وإعادات تربط التداخلات: هكذا، بين بداية ونهاية المسرحية حيث يعطى وصف نفس اللوحة تحليلات متناقضة، أو خلال العرضين الأولين ("صديقى Serge" "صديقى Marc"، صفحة ٩، ١٠) التى تلقى بالشك على هذه الصداقة.

إن هذه الأقواس تقدم دائمًا لحظة ممتعة للمشاهد، الذى يواجه الأفكار السرية للمتحدثين، هى إعادة تفكير سريعة للمحاكاة، و مضادة للشكل الكلاسيكى للحوارات الدرامية، المؤشر (التنازل؟) لبحث شكلى. فى نفس العمل الأدبى، يبدو أن المؤلف يكون أكثر قدرة للتوفيق بين فنون مسرحية عديدة وكتابات مختلفة: الفن المسرحى التخلّقى للمحادثة والفن المسرحى الخاص

بالريادة الساخرة، قريب أحيانًا من المحاكاة الساخرة. هذا الربط بين الكلاسيكية والريادة يثير الدهشة، ولكنها ليست نادرة فى الكتابة المعاصرة: فنلذكر كولتاس Koltes، كورمان Cormann أو شميت Schmitt.

الاتفاقات

البناء المزدوج يضطرنا إلى قبول اتفاقات عديدة، مثال اتفاقية تكوين الحبكة. عن طريق سلسلة من المشاهد القصيرة، نمر بدون انتقال من مكان إلى آخر، من محادثة إلى أخرى، من مشاهدة إلى ملحوظة. هذه الديناميكية تقودها بالتأكيد المؤلفة المسرحية التى تقرر التقطيع، الضغط الدرامى، لتوجه الحبكة. المقابلات والمونولوجات مرتبة بلا أى ترابط أو مصداقية، وفق احتياجات المنطق وحدها الخاصة بالمناقشات والنزاعات: الضغط يزيد بلا توقف، لا تحله المناقشة، هو ينفجر فى المشهد الكبير (١٦) فى مواجهة كلامية وجسدية. لا يهدأ الصراع إلا بالتضحية (الكاذبة) للوحة التى يدعى صاحبها هدمها على محراب الصداقة التى تم إنقاذها.

عن طريق اتفاق آخر، تصبح كلمة الحوارات أو الأقواس متقنة، يعنى مبسطة ومسرعة": هى تتجه مباشرة إلى المهم، هى تستخدم كل أنواع تقصير الطرق، الكلمات الضمنية، أحكام ضمنية. ومن هنا تكون اللغة موظفة جدًا ، فعّالة جدًا، معتادة على أن يتم الإعجاب بها أو القتل، ولا يمكن فهمها إلا إذا عرفت شفرتها.

مكان الحدث يعنى أيضًا، عن طريق الاتفاق، أنه ليس واقعًا اجتماعيًا ثقافيًا، مكانًا داخليًا بورجوازيًا على سبيل المثل، ولكنه مكان خيالى، مساحة عرض. إنه مكان صالح لتشكيل العلاقات النزاعية بين ثلاثة أفراد، مكان مغلق لا يمكن الخروج منه وحيث يكون الممثلون خارجه من أجل تجربة نووية ورد فعل متواصل،

حـيث تكون لحظات التـوقف والأقـواس لا تقـدر إلا علـى إيجـاد لحظة سـرية للمفاوضات.

أمـا عن الشـخـصـيـات، وبرغم تـأثيـر الواقـع الذى يرتبط بهـا، فـهـى مـحكومـة بسلسلة اتفاقيات، تسهّل مقارنة دائمة لخصائصها.

٢ - الشخصيات : مثلث الابهام

Serge و Marc و yvan يمثلون بالفـعـل ثلاث حـالات، ثـلاثـة مـواقف فـى مواجهة الفن والحياة، أكثر من ثلاث سمات شخصية. إنهم يواجهون فى كل شىء نظام فروق، مميـز، غامض، يخلف فـى مواجـهتـهـا ثراءًا كبيرًا وتعـقيدًا عظيـمًا. كل شخصية تتميز بسمتين متناقضتين هما أيضًا وجهين لعملة واحدة:

- Serge هاوى رسم، مـسـتـعـد لأن يفـقـد كل مـا يملك مـن أجل لوحـة، ولكنه أيضًا عالم مـزيّـف، فظ، ثقته كبيرة فى نفسـه، مدّعى "يترك نفسه تخدع بالفن المعاصر" (صفحة ٢٦).

- Marc مـهندس، رجل علمـى مهـووس بالحـقـيـقـة، يبـحـث بأمـانـة عن مـعنى وقيـمـة الفن والصـداقـة، ولكنه "بائس ولا يتـمـتـع بـخـفـة ظل". (صـفـحـة ٢٤)، وهو عدوانى ، مُتعجرف.

- yvan، برغم سماحتـه ومرحه وإرادته الطيبة، هو أيضًا غيـر مبالٍ، فى الفن الصداقة.

وتشبه تصرفاتهم المبتذلة النمطية أو التناقضية تصرف شخصيات الكوميديا دل آرت Commedia dell Arte المعاصـرة، لكوميديا إيطالية فى زمـاننا، كمـا كان يحلم بها كويو Copeau.

Serge يصبح العامل السخيف، Marc يصبح "القبطان" المعتز بنفسه، العدوانى المتقلب المزاج، yvan يصبح المُهرّج الشعبى، الغبى، خادم السيد ين لا رأى له، مستعد دائمًا لأن يتبع أحدًا، ولكن يقوم بتجميع النقاط.

هذا الثلاثى يمثل ثلاثة مواقف كثيرة الحدوث لدى الجمهور قبال الفن، خصوصًا قبال الفن المعاصر.

– Serge يحترم إلى أقصى درجة بعض المذاهب الخاصة بالرسم المعاصر. هو يقبل بصورة عمياء الانحرافات تفاخرًا ولكن أيضًا لحبه للفخامة، لأن لوحة Ontrios تكوّن مكانة ممتازة.

– Marc يرفض الحداثة بأكملها. أعمال اليوم تبدوله غشًا وخداعًا. هذا "الصبى الكلاسيكى" (صفحة ٢١) لا يستطيع متابعة الأسس الجمالية الحديثة. ذوقه "متوسط" (بالمعنى الذى يعطيه بورديو Bourdieu)، والدليل على ذلك المنظر الطبيعى الواقعى لكاركاسون Carcassonne الذى يستخدمه كمرجع.

– yvan يعلن عن ذوق شعبى، بسيط ومتساهل ("لم أحب ذلك ولكن لم، أكرهه") (صفحة ٤٤)، كما لو كان يريد أن يحَيد أصل الإيجابية أو السلبية لصديقيه. ارتباطه بالرسم، عاطفى أكثر منه جمالى، يمر أولاً بذكرى والده الذى قام برسم "القشرة التى يضعها فوق المدخنة" (صفحة ٤٣).

هذا الثلاثى الجهنمى، يصوّر ثلاثة أوجه لشخص واحد، لأنه لا يوجد فى العالم من يكون له وحده الحق فى مواجهة الآخرين. هذه المواقف هى فعلاً كاريكاتورية للغاية لكى تتناسب مع مواقف خاصة بأشخاص من الحياة الواقعية. كل واحد يمر بمراحل حماسية، وشكوكية ولا مبالاة.

يمكن أيضًا تجميع هذه المواقف الثلاثة مع طبقات علم النفس كما يراها فرويد Freud . Marc يمكن أن يكون ***الأنا الفوقية***، الأب الصارم للحياة الاجتماعية، قاعدة الفن، كل ما يخشى من المتعة السهلة. Serge يمكن أن يكون ***الأنا*** ، مؤكدًا على رغبته، موافقًا بين كلامه وأفعاله، مواجهًا العالم. yvan يمكن أن يواجه التشككات و الأذواق الدنيئة والغريزية لذلك.

لكل شخصية يقابلها تحديدًا "شكل نصى"[1] طريقة للوقوف فى مواجهة الآخرين فى الحوار كما في الفعل. Marc يستخدم كثيرًا الهجوم لنقد اختيار Serge، Serge يرد بنفس القوة، الاثنان يثيران yvan الذى يأخذ موقع الحَكم (صفحة ٥٥)، يتفادى الضربات إلا ما يصيبه منها في محاولته فصل الصديقين. وبسخرية لا ينقصها التهكّم، كل واحد يتخذ موقفًا، وبالتالى الوجه المعاكس، المضاد لطبيعته الحقيقية: Marc يوافق على كل شيء، وفى نفس اللوحة البيضاء، يلاحظ شخصية بيضاء تمر بالثلج قبل أن تختفى.

Serge يكذب حتى يوحى بأن الصداقة تهمه أكثر من الفن وقيمته الشرائية. yvan الذى كان من قبل "صوت العقل" (صفحة ٥٧)، لا يكف عن البكاء ويلقى بخطاب صوفى. تجارب الفن والصداقة تقودهم الثلاثة إلى العدول عن مواقفهم الأولية وتغير حياتهم تمامًا. هذا التغيير الجذرى يوضح تماماً شطط الفن المعاصر وتقييمه. ومع ذلك فإن الأسئلة مطروحة بوضوح.

---

(١) ميشيل فينافر Michel Vinaver، Ecritures dramatiques: باريس، Actes Sud - Paris 1993. PP 90 / 904، عام ١٩٩٣، صفحة ٩٠١ - ٩٠٤ .

٣ - أزمة الفن

ثلاث إجابات لمسألة الفن

الأصدقاء الثلاثة يعطون أنماطًا للإجابة فى مسألة أزمة الفن. تقترح المسرحية، بطريقة خفيفة ومثيرة ومسلية وبارعة، بحثًا حقيقيًا فى الجماليات المعاصرة. والدليل على ذلك قرب المواقف مع تفكير Marc Jimeneg فى "ما هى الجماليات؟" qu'est - ce que l'esthétique:

"ما هى الحلول التى يمكن اقتراحها للانحطاط الخاص بالمعايير الجمالية؟ ثلاثة حلول تتقدم بالتأكيد للفكر: إما أن نطور المعايير القديمة، وإما أن نبّدل أهمية الحكم والتقييم الفورية و العفوية بالمتعة الجمالية، وإما أن نبحث عن معايير جديدة"[1] هذه الحلول الثلاثة توافق جزئيًا ردود الأصدقاء الثلاثة:

● الرد ١ (تطوير المعايير الجمالية القديمة): Marc لا يرفض الرسم فى حد ذاته، ولكنه "كلاسيكى" (صفحة ٢١) لا يستطيع أبدًا أن يحكم وفق القواعد الجديدة.

● الرد ٢ (فورية وعفوية المتعة الجمالية) Serge وإلى حد ما yvan يضحيان من أجل المتعة، على أثر حب من أول نظرة أو قبول غير متحمس.

● الرد ٣ (البحث عن معايير جديدة): Marc و Serge لا يقدران عليه، لأن حكمهما إما مؤكدًا، وإما فارغًا.

---

(١) مارك جيمناز Marc Jimenez :Qu' est ce L'esthétique?، باريس، Gallimord، عام ١٩٩٧، صفحة ٤٢٤ .

إذا كانت هذه الإجابات الثلاث ليست مطابقة تمامًا للشخصيات الثلاث، فعلى العكس هؤلاء يمثلون ثلاثة ردود فعل أساسية فى مواجهة الفن المعاصر: المتعة، الكبت، التسامحية.

– Serge، لكى يعلل الثمن الباهظ الذى دفعه فى شراء اللوحة، يتحجج بالإحساس، الإيحاء وبالمتعة (صفحة ١٧) ومع ذلك. وكما يقرر Marc Jimeneg، "من المعطيات فى العمل الفنى بكل نقائه يعجبنى عملاً فنيًا، فيلكن! ولكن المتعة التى أشعر بها، أنا الذى أكونها وفق مزاجى، من صحوة إحساسى بالفن ومن تربيتى. المتعة، ليست تبعًا للعالم الجمالى، هى فقط معيار للجودة الفنية"[١] Serge يجد صعوبة فى "إثبات" صحة اختياره فى تعبيرات جمالية.

هو يتصرف كما لو كان هاويًا مستتيرًا وعارفًا، ولكنه غير قادر على أن يقول ما "يجده" فريدًا فى Antrios. فى الواقع متعته، هى خصوصًا، أن يعقد صفقة طيبة، وأن يعيد البيع بسعر طيب، وأن ينتمى إلى عالم تجار الفن.

– Marc، *الذى "لا يعتقد فى القيم التى تحكم فن اليوم"* (صفحة ٥٥) هو مبحط ولا يعلم كيف يتصرف مثله مثل الجمهور العادى، "يترك نفسه للجو السائد، جو الاختفاء الكامل للمعايير الجمالية، زمن السعادة الكبيرة، حيث يكون كل شىء ممكنًا فى الفن، بما فيه أى شىء [٢] هذا عدم الاستقرار سيكون أحيانًا إيجابيًا فى ما بعد الحداثة أو الهدم، حيث كل شىء يمكن أن يُقبل ("كل شىء ممكن")، وأحيانًا سيكون مرفوضًا، سلبيًا، من قِبل جمهور الطبقة الوسطى التى من أجلها "يقدم أى شىء"، كما يمكن أن يقول Marc.

(١) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٥ – ٤٢٦

(٢) مارك جيمنار Jemeneg ، تم ذكره، صفحة ٤٢٢

- yvan، أما yvan، فهو أقل ثقافة من الهواة الآخرين، هو يمثل "نظامًا متسامحًا يقبل كل الأشكال وكل طرازات الفن الماضى "حديث ومعاصر"[1] ، هو لا يناقش التدرجات الثقافية وتغييرات السوق، ولكنه يتخلى عن معاييره الخاصة التى تبدو له عبثية للغاية، ويترك نفسه لحكم المتخصصين (مثل Serge، هكذا يراه) ولقوانين السوق. وعندما يعلم أن الفنان "مُرقَّم" (صفحة ١٥) لا يسأل نفسه عن معايير التقييم الجمالى. سمعة الفنان تبدو له سببًا كافيًا لكى يدفع صديقه Serge مبلغًا كبيرًا، ولا يوجد خسارة للآخرين" (صفحة ١٧).

المناقشة حول الرسم، خصوصًا عن قيمته الفنية والسعرية، تطرح سؤال إمكانية تحليله، والحكم الجمالى عليه: ثلاثة أنماط للتقييم تقدمها مسرحية Reza وهى تمزج بينها دائمًا.

ثلاثة أنماط للتقييم

١- كيف يتم تحليل الفن؟

لن نندهش لعدم وجود أى أسلوب عقلانى للتحليل الرسمى فى المسرحية. هذه ليست مهمتها. إذن لن نعرف أبدًا رأى ياسمينا ريزا Yasmina Reza فى هذه اللوحة، وهى خيالية، وبالتالى لن نعرف كيف تحلله.

الشخصيات أيضًا لا تقدم أى تحليل مقنّن. وما هى القواعد، القوانين والمعارف (صفحة ١١) التى يجب أن تتوافر من أجل "الفهم"، فهم Antrios؟ هل توجد فكرة مختبئة وراء ذلك؟ (صفحة ٢٤)، ووراء هذا "العمل الفنى" (صفحة ٣٦)؟ الفن، وبصفة خاصة، الفن المعاصر (الفنون التشكيلية فى العشر سنوات الأخيرة)، يعتبر غير قابل للشرح وللتأويل.

---

(١) مارك جيمنار Marc Jimeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٠

٢- كيف يتم التعبير عن الرسم؟

مُدّعو الفن الثلاثة غير قادرين على التعبير بكلمات مفهومة وصحيحة عما يشعرون به أمام هذا الأحادى اللون الأبيض. ولا يمكن أن نلومهم على ذلك بجدية، هذا لأنه، على ما يبدو، هذه أحد خصائص كل فن يصعب فهمه بالكلمات: "هل يمكن الترجمة بالكلمات، عما يمس إحساسنًا، ما يخص العواطف، ويثير إعجابنا أو استياءنا، يحّرك مشاعرنا أو لا يترك فينا أى أثر؟ هذا ما يسأل عنه Marc[1] الخطَاب على اللوحة لا يقول لنا شيئًا: هو إما مدعيًا أحمقًا (Serge)، وإما لا يوصف ومعيارى (yorc)، وإما فارغًا وتافهًا (yvan). يستخدم Serge مفردات حديثة، وهى لغة مشفّرة لكى يكون من الصفوة، صرخة للارتباط بالحداثة الزائدة عن الحّد الخاصة بالهدم" و "من أين تتحدث؟" لا يهتم Marc بمثل هذا الدهاء : اللوحة "غاية فى القبح".

يحاكى yvan اللغة العامية السطحية التى يسمعها عند صديقه طبيب الأمراض الجلدية: العمل هو "استكمال مسيرة"، "داخل مشوار"، "هناك فكرة وراء ذلك" (صفحة ٢٤). المسرحية عبارة عن مختارات مقولبة للخطاب عن الفن المعاصر. كل صديق له لغته الخاصة التى تسيطر على طريقته فى التفكير والوجود.

٣- كيف يمكن الحكم على الفن؟

إذا ما صُرف النظر عن تحليل ووصف الفن، هل يمكن تقييمه؟ وتحديد

(١) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ١١

قيمته الجمالية وسعره؟ إذا ما تم تحديد السعر فقط طبقًا للسوق، فإن القيمة الجمالية ليست موضوعية. الطريقة التى يتم بها تقديم اللوحة، التأكيد على "عدم رؤيتها" تشير إلى شىء من الشكوكية أو على الأقل إلى سخرية واضحة تجاه هذا العمل الذى يمثل وضعًا أدنى! وعلى كل حال، لا يعلن المؤلف عن وجهة نظره، ولا عن سعره. المشاهد مدعو أيضًا إلى الحكم، هو موضوع فى موقف الأصدقاء الثلاثة، وكل واحد يجب أن يأخذ وضعه كهاوٍ وكمشترٍ.

فى مثل هذه الظروف التى يهرب فيها الفن من التحليل، إلى الكلمات والقيم، لن ندهش من أن المناقشة تحيد نحو الحياة، وأنها تتحول إلى معركة شخصية وتحدد نهاية الصداقة.

كيف يتم تخطى الفن؟

هل هى طريقة لتخطى الفن من أجل إقامة رباط مع الحياة؟ ودائمًا المناقشة الجمالية تؤدى إلى معركة شخصية، تفصح عنها وتزيد التوترات ومواقف عدم الفهم بين هؤلاء الأصدقاء المريحين. طريقة للقول إن الذوق والفن ليسا مفترقين عن المشاعر، والقيم والاعتقادات اليومية التى تحكم الحياة العاطفية للبشر. نحن لا نحتمل أن يطالب الآخر بقيم وأذواق مختلفة عن قيمنا وأذواقنا، لو كان ذلك بين أصدقاء، وأفراد من العائلة وأطفال، وأزواج. نحن لا نريد للآخر أن يتميّز، يتغير، يبتعد عنا، وأن يجد هويته، لأنه سينتهى إذن (هكذا نعتقد) بأن يلفظنا ولن نحتمل أن نودع جانبًا. هكذا يلوم Marc صديقه بأنه عوضّه بلوحة Antuios (صفحة ٥٢)، بينما هو احتفظ بصداقته برغم علاقته مع paula! لوحة Onteios، وهى شاهقة البياض، تصبح بالنسبة لـ Marc الجسد الذى يخونه Serge معه. ألم ينعزل Serge عن العالم، وتم طلاقه، وافترقه عن أولاده، ويعيش وحيدًا مع انتصاره الجديد؟ اختيار هذه اللوحة البيضاء المفتوحة لكل الخيالات هى بالنسبة لـ Marc دليل الخيانة لهذه الصداقة القديمة.

ولكن هل هو موضوع صداقة؟ صداقة ذكورية خاصة إلى حد ما؟ بالطبع الصداقة ملزمة بطبيعتها، ولكنها هنا كاملة وخالصة جدًا حتى أنها تصبح متحكّمة": "يجب ألا يترك أبدًا الأصدقاء بدون رقابة. يجب أن تتم مراقبة الأصدقاء". (صفحة ٥٤). ومع ذلك، وهذا هو الجانب الإيجابى لهذا التحكم الغاضب، Marc هو الصديق الوفى المهموم بصدق بنزوة زميله. صداقته ترفض المجاملة، وتجاهل yvan. بالنسبة له، فى الصداقة، كل حقيقة يجب أن تقال، حتى لو أنها كانت تهدد الصداقة ذاتها. "إنها حقيقة سيئة إذا ولدت الكراهية، سمّ الصداقة، ولكن المجاملة أسوأ عندما يتسبب التهاون تجاه الأخطاء إلى دفع صديق تجاه الهويّة"(١).

السؤال هو أن نعرف بالطبع إذا كان Serge يجرى فعلاً إلى الهويّة مع تلك العادات الخاصة بالشراء.... يعتقد yvan فى كل الحالات أن ذلك لن يحدث وأننا يمكننا الثقة فى عقله السليم.

هو نفسه يمثل نموذجًا أكثر كلاسيكية وأكثر تسامحًا للصداقة. هو وحده يُظهر نفسه فعلاً مرتبطًا بالآخرين، حتى أنه يقبل دور المهّرج والضحية. أما عن Serge، إذا كان لا يمكن أن نلومه على خداع أصدقائه بشرائه لوحة تعجبه، فلابد من أن نسلّم بأن مناورته لإثبات شخصيته (بقبول "هدم" العمل) تعتبر غير لائقة وخبيثة. فى الواقع هذا يحكم على علاقتهما بطول أو قصر المدة. إذا لم تخرج الصداقة أقوى من هذه المحنة، فإن الحب لا يزدهر أيضًا. هذه الصداقة الذكورية، الضعيفة والمشكوك فيها، تعتمد على شىء من بين الأشخاص الثلاثة.

---

(١) آنى بيردا Annie Birdat: L'amitie. Flammarion - 2001 الصداقة. فلاماريون ٢٠٠١ .

النساء غائبات من هذا العالم وصورتهن سلبية إلى حد ما: كل واحد ينقد امرأة الآخر، لا أحد يدافع عن الصديقة أو الزوجة، السابقة أو اللاحقة. في الواقع، ولنسترجع المقولة الشهيرة لفيدرا Phédre (٣،١، بيت ٢٦٩)، فإن الشر يأتي من أبعد من ذلك" (صفحة ٣٢). يظهر حادث اللوحة إلى لحظة الأزمة العميقة عند الرجال الثلاثة، أزمة منتصف العمر حيث يتساءل كل واحد عن المواقف الفاشلة في الماضي. يتبينّ لـ yvan أنه كان "مغشوشًا حتى سن الأربعين" وأن زواجه سيكون "فاشلاً جدًا" (صفحة ٣٨). كان Serge يعتقد أنه سيعيش الحب الحقيقي مع لوحته الجديدة، ولكن الزوجة، والأطفال والأصدقاء يخرجونه من وحدته. مارك الرجل العلمي يرى تأكيداته تخور ويصبح العالم على غير مقاسه وذوقه. لكل واحد طبعه، أزمته، نبرته البائسة، واللوحة التي يسحقها. Serge يفقد اتزانه، Marc ينهار yvan يبقى على الحافة. هكذا تتأكد ملحوظة سيسرون Cicéron على روابط أذواقه، الطباع والصداقة: "فروق الطباع تولد فروق الذوق، وهي بدورها، تباعد روابط الصادقة".[1]

٤ - كتابة متأنّقة

هذا الموضوع الخاص بالصداقة، هذا المثلث الخاص بالغموض تُسندهما أزمة مسرحية قوية جدًا، وهي مستقلة بصورة كافية ومتماسكة لكي تكون سندًا ثابتًا لنصية توظيفية، منسوجة في أسلوب، وهيئة فعّالة دراميًا. كل خاصية أسلوبية للنص الدرامي تكون متزايدة في فاعليتها، حيث إنها تؤثر على مجمل المنطوق المشهدي وتنتشر في كل البناء الدرامي. ينبغي إذن أن نربط دائمًا التحليل الدرامي (من ١ إلى ٤) بالتحليل النصي (في A و B)[2]، وأن نلاحظ أن الأثر

---

(١) شيشرون Cicéron - L'amitie Arléa. 1991 P. 65

(٢) الرجوع إلى الشكل المقدم في الفصل الأول

الحاسم الخاص بوضع الكلمة على الجودة الأسلوبية لهذه الكلمة. ما هو الوضع هنا؟

فى "فن" art، استقرار "ثلاثى القوائم" المسرحى ومتانة مثلث الأصدقاء، برغم رد الفعل المستمر الذى يهدد بأن يفتك به، يسمحان للحوارات والتبادلات الكلامية بين الثلاثة شركاء أن تتحصر فى الأساس، وأن تستخدم كثيرًا المعانى الضمنية، وأن تتحصر الكلمة إلى الحد الأدنى لها من أجل تقييم الفن والحياة. النصية ليست موسيقى حجرة صغيرة، تعزف ألحان موزار Mozart أو غيره، ولكنها تبادل حى جدًا فى إناء مغلق، محادثة إيقاعها منضبط حيث يكون كل صوت فيها معتمدًا على الآخرين، سلسلة اتفاقات حتى المشهد الصامت للتضحية، مع طباقيته النهائية و قراره الخاطىء.

إن تكوين الأصوات، على مستوى العمل كله كما فى النصية الصغيرة للغاية، يشبه تكوين "النزوة" فى الموسيقى Fugie. كل صوت له فيه مكانة، ويسيطر فى لحظة على الآخرين قبل أن يختفى بدوره. الصوت السائد قادر على زيادة أو إنقاص حدّته، وأن يرجع إلى الوراء، وأن يعاكس بنظام حجج الآخرين. لا تتوقف الكتابة عن التقدم فى اتجاه "النقطة" التى يحاول كل واحد بدوره أن يسجلها، بدون أن يتخطى نهائيًا الآخرين أبدًا. الكتابة تتجه إلى التطوّق، أن تلعب بالحذف، القطع، للمونتاج. الأصدقاء يعرفون بعضهم بعضًا جيدًا حتى أنهم يعبرون بالإيحاء، ويمرون بلا عنان من الاتفاق إلى عدم الاتفاق. كلمتهم تكون مدوية، لأن كل واحد يريد أن يكون على حق ضد الآخرين، ومن هنا يأتى التعبير السريع، المركز، اللامع، الملىء بالفكر. هذه النصية لا تؤكد على الوجه الشعرى للدلالات، ولكن على فاعليتها العملية. لا يوجد تردد شاعرى، ولا عمق ميتافيزيقى، ولكن أناقة بارعة، كلاسيكية، لامعة، ذات ردود تفرقع مثل الردود

السريعة فى مسرح البولفار Boulevad. هذه الكتابة "المتأنقة" يمكن أن تثير البعض، وأن تكون علاقة لمسرح البولفار Lovlevaed لا معة ولكن خاوية. وهى أيضًا وخصوصًا قناع يستخدمه المؤلف لكى يواجهنا خفية بالمسائل الخاصة بالجمال والفن، ولكن بدون إعطاء درس.

البناء فى النزوة يُلاحظ بصفة خاصة فى المقطع الأول بعد مقدمة Marc(١)، Serge و Marc يتناقشان، بعد لحظة توقف، من أجل إظهار ردّ فعل Serge(٣) ثم تمتد فى موضوع متكرر يوسّع ويعيد المواقف المحسومة (٤). نفس الموضوع يعاد بالصوت الثانى (ردّ وردّ فعل). المونولوجان (٥ و ٦) اللذان يتبعان ذلك يعيدان تمامًا مونولوجات Serge، ثم مونولوجات Marc ويعلنان عن الموضوع المتكرر التالى، فيه الطلب من yvan أن يقوم بتحكيم الخلاف.

وبمواجهة الحوارات والأفكار الواردة فى المونولوجات، تؤكد المسرحية على التناقص وتخلق تأثيرًا متعدد الأصوات، مع مراعاة تضاد الحجج، أحيانًا تعبيرًا تعبيرًا، مما يزيد من تأثير المحاكاة الخاصة بالهروب. هذا البناء مستعيرًا (جزئيًا، وفقط وفق تماثل، إلى حد ما، سقيم) للهروب، بناء يشبه بناء باخ Bach أو فريسكو بالدى Frescobaldi، يعطى للنصية كما للفن المسرحى مظهر العمل المجرّد. يمتد التجريد إذن إلى الحبكة، وإلى المشهد، وإلى التبادل الكلامى، وإلى تفصيل الردّ والكلمة.

التجريد ليس العلامة الأسلوبية الوحيدة لهذه الكتابة، ليس سوى وجهًا للعملة. الوجه الآخر، هو اللغة "مفرّعة"، تأثيرات المعاصرة للجمل، طرق الحديث والعراك الشائعة فى التسعينيات. تأثير على طريقة كلير برتشار Claire Brétecher الذى يعطى الخطاب مذاقه الباريسى: مزيج من الخسّة والحنان.

عمل اللغة، على عكس المظاهر، كبير للغاية. اللغة تكون نقية، ومخفضة إلى الأساس، إلى بعض كلمات هامة يتناقلها اللاعبون مثل كرات فى داخل المكان المغلق فى بلياردو الكلام. لم يعد يبقى، فى الشرح الكبير "بين رجال" (فى ١٦) إلا بعض الردود الاعتراضية، المشّفرة والهدّامة. "الحوار" ينتهى بمشهد صامت، حدث به تضيحة وبصورة رسمية يتم تحقيقها بحركات قليلة: القذف بالقلم ، الكتابة، رسم ابتسامة، ضبط القبعة. الصمت، الأزمنة والتأثيرات المشهدية تغمر بالتدريج التبادلات الكلامية. لن يكون بعد ذلك حديث بين الأصدقاء، ثلاثة مونولجات لا تهدىء أبدًا الموقف - يبدأ تواجد صعب ومغالط، "علاقات معقّدة"(صفحة ٦٢).

إذا كان معجم النص متوافقًا إلى حد ما، يعتبر عن الطبقة الوسطى، فإن علاقة الشخصيات باللغة وموقفها تجاه المنطوق يختلف من حالة إلى أخرى. Serge يؤكد على سهولة فارغة إلى حد ما فى التعامل مع الكلمات. yvon يكون أحيانًا ذكى اللسان ومتحمّسًا (صفحة ٣٣ - ٣٤، ٥٨، ٦١)، وأحيانًا صامت ومرهق. الثلاثة حساسون جدًا للمنطوق، لهم قابلية "للاتصال"، ألا يتحدثوا إلا عن صعوبة الكلام، ألا يرجعوا إلا لكلمة الآخر:

Serge: أريد أن أعرف ماذا تعنى بكلمة نفاية هذه "Celte merde" (صفحة ١١).

Marc: إلى من تتحدث؟ (صفحة ١١)

yvan: لا تثور. لماذا تثور؟ (صفحة ٥١)

Marc: تقول لى "اقرأ سيناك" Sénéque، وهذا قد يثيرنى. (صفحة ٢٨)

Marc: إنه من المضحك أن تقول الفنان. (صفحة ٣٠)

Marc: لماذا أنت متحفّز هكذا؟ (صفحة ٣١)

Serge: تقول ذلك بلهجة هازئة. (صفحة ٣٦)

Marc: الشر يأتى من هذا اليوم الذى نطقت فيه، بلا دعابة، وأنت تتحدث عن قطعة فنية، كلمة هدم (صفحة ٣٢).

Serge: عندما يمسك الأمر شخصيًا، مذاق الكلمات يصبح أكثر مرارة (صفحة ٤٨).

yvon: أحدنا استخدم تعبير "مرحلة اختبار" (صفحة ٥٤) كل هذه الحالات تكشف الحساسية المفرطة فى طريقة كلام الآخر أكثر من الطريقة التى يمكن لكلماتنا أن تذهله. المعركة تأتى أيضًا من الصعوبة الحقيقية فى الحديث عن عمل فنى، خصوصًا إذا كانت مخيبة، وأكثر من ذلك من شبه الاستحالة النقل بالكلمات صلتنا بالآخر، ابتعادنا أو قربنا. فى الحالتين، الفن أو الحياة، الشكل الفنى أوالكلمات تبدو أنها تبعدنا عما كنّا نظن أن نكون فهمًا فوريًا ومُرْضيًا ورابحًا.

٥ - المطابقة الأيديولوجية

والآن ماذا عن "فن" لا يوجد أى شكل غير عادى يمنع فهما الفوريًا بالنسبة للقارىء؟ لمرة واحدة يتملك القارىء شعورًا بأنه فهم حجة المسرحية ، وتبدو الخاتمة له سوداء إلى حد ما وفق ما يراه عن تنازلات ضرورية فى الحياة الاجتماعية.

إن جهاز الاستقبال متوافق تمامًا مع جمهور المسرح منتظر الارشادات حتى المؤشرات موجهة له مباشرة (صفحة ٦١، ٦٢). أما عن الحكاية، فهى لها مطابقة سيكولوجية وأيديولوجية. كنّا نوّد أن تكون لدينا نفس جرأة وطاقة Serge، ولكن ردّ فعلنا مماثل لردّ فعل Marc: معنا لا يتم هذا التصرف! وأخيرًا، نحن نختبىء، وليس أمامنا غير ذلك، فى الوضع الوسطى مثل yvan، الذى يمسّنا بضعفه الإنسانى. ونصبح هكذا أنصار "فن متوسط"، بين شطات فن شرعى يفوقنا وتسهيلات فن شعبى تخطيناه.[١]

تلك هى الطريقة التى نستقبل بها المسرحية. هى تبدو لنا مغايرة لفن المسرح الخاص بكولتاس koltes ولاجارس Lagarce وساروت Sarraute، ولا تشبه أيضًا مسرح البولفار Boulevard. مسرحية "متوسطة" إذن، حيث إننا مستعدون لقبول بعض التجارب أمثال هذه الأقواس التى تحطم الإيحاء محاكاة الحوار، على ألا تفسد القصة وتعكر متعة القارىء "المتوسط" والساذج. باستخدام فصائل بورديو Bourdieu، يمكن أن نرى عمل ريزا Reza كالنسخة "المتوسطة" أو حتى "الشعبية" لكتابة ناتالى ساروت Nathalie Sarraute مثلها، تهتم ريزا Reza بالنبرات المتسامحة التى تكشف عن موقف المتحدث، هى تكشف عن اللغة العامية الخاوية للخطابات عن الفن، ولكن على عكس ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، هى تستغل بدعابة العواقب الخاصة بالفن المسرحى، والخاصة بالموضوعات، والأيديولوجيات لهذه الخلافات عن الفن، وتستخدم شكلاً دراميًا معروفًا، لا يرهب المستخدم. بل هى تذهب إلى أبعد من ذلك فتعطى لنفسها رفاهية هدم الشكل، الخاص بالبولفار Boulevard وتعطى منه نسخة بها محاكاة وسخرية، وفى نفس الوقت بارعة جدًا. هذا من تقاليد البولفار

---

(١) بيير بورديو pierre Bourdieu: باريس، دار نشر Minuit، ١٩٧٩ ، صفحة ١٤ - ١٦ .
La distinction - Paris. Minuit. 1949

Boulevard نفسه والأوبريت Opérette أن تتم محاكاة ذاتية والخروج منها أكثر قوة.

وهذا الخليط من البولفار Boulevard والريادة، من اللهو والقلق الميتافيزيقى، من الثقافة وعكسها، هذا الخليط يربك النقد ويؤكد على استقبال المسرحية مهما كانت البلاد، خصوصًا فى فرنسا حيث نحن معتادون على تفرقة الأنواع، السجلات والأساليب، حيث لا يحب الفن الشرعى أن يسير مع الفن الهابط، متوسطًا كان أوشعبيًا. لقد أُخذ على ياسمينا ريزا Yasmina Reza نقدها اللاذع عن التصوير المعاصر[1] . لم نتوقف على المسألة الأيديولوجية للشكل المستخدم: بولفار Boulevard الريادى، أو ريادة خاصة بالبولفار Boulevard، ما بعد الحداثة، ثم توفيقها لذوق الحاضر: شكوكية، لا سياسة، نقد المثقفين. فهى تنجز فى تقاليد البولفار Boulevard الذكى وهجاء المثقفين أمثال جان آنوى yean Anouilh، فرنسواز دوران Frengoise Dorin أو إريك إيمانوويل شميث Eric Emmanuel Schmitt.

---

(١) تقول فابيان باسكو Fabienme Pascaud فى Telerama، ١٦ نوفمبر عام ١٩٩٤ صفحة , ٩٣ "لم تمزح وتثير الضحك حول لوحة معاصرة هى فى الحقيقة جميلة ومستوحاة بوضوح من الرسام مارتان باريه Martin Barré عن بحثه شبه الميتافيزيقى للون الأبيض؟ حتى لو كانت نهاية المسرحية تبدو فى صالح العمل، سنكون قد انتقدنا بسخرية طوال العرض "اختلافها الواضح"، سنكون قد قدمنا كاريكاتيرا لسوق الفن، ومجمعى اللوحات، إلخ. خليط مشّوس ذو آثار خطيرة: الإشارة إلى فن "هابط" ليست بالبعيدة". هذه الجملة مأخوذة من المقـــــال الرائع "Die Kunst der yorgoret zimmermonng Ondrea Grute Männerfreundschoft. yosmine Regas art" Tkeater - prolen

فى دار نشر Daedelus Verlog , Munster، ٢٠٠١ .

إذا كانت المسرحية قد لاقت هذا النجاح الكبير فى العالم كله (أو على الأقل فى أوروبا وفى الولايات المتحدة، وفى أمريكا اللاتينية)، هذا لأنها عرفت كيف تمس المشاهد في نقطة حساسة: صعوبة الحُكم على الفن المعاصر. حتى لو أن المتفرج المتوسط (٩٥٪ من جمهور ريزا Reza، بالتأكيد) قد وجد أن لوحة Antrios ليست "فنًا"، فإنه لن يجرؤ بالتأكيد أن يقول ذلك، خشية أن يؤخذ على أنه فظ رَجْعى، مأخوذ "تمثيلية الثقافة"[(١)] . إذا ما نقلنا، من جهة أخري، الجدل الجمالى على مستوى العلاقات الشخصية (حب، صداقة، وضع اجتماعى)، فإن فن ***art*** تصبح مسرحية عن فن الصداقة وتثير لدى المشاهد المتوسط قلقًا أكبر: هل سأفقد أصدقائى، زوجى أو زوجتى من أجل خطأ فى الذوق؟ المطابقة تحدث هكذا للمرة الثانية، وعلى مستوى أعمق بكثير. إنها كل هوية الإنسان المطروحة. والجملة المزخرفة للمحلل النفسى للمسرحية (فينكلزون Finkelgohn)، وهى غامضة كما يبدو، ربما تكون هى النظرية التى تسند هذه الحكاية: "إذا كنت أنا لأنى أنا، وإذا كنت أنت لأنك أنت، أنا أنا وأنت أنت. وعلى العكس، إذا كنت أنا لأنك أنت، وإذا كنت أنت لأنى أنا، إذن أنا لست أنا وأنت لست أنت..." صفحة ٤٤ .

إن مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza، التى لا نعلم، بسبب الهلالين المزدوجين، إذا كانت "فنًا" أو خنزيرًا، تشبه إذن، إلى حد كبير، هذا الأبيض أحادى اللون للوحة لـ Antrios التى تواجه الشخصيات والمشاهدين.

إنها مساحة عرض مثالية لرغباتنا وأحلامنا: لوحة سحرية، نستطيع أن نستقبل عليها أفكارنا الأكثر تلوينا أو الأكثر سوادًا.

---

(١) ميشيل شنايدر Michel Schneider، La Comédie De la la cultüre تمثيلية الثقافة . باريس ١٩٩٣ Paris - le Seuil 1993.

تجريد الشخصيات (الذى لا يستبعد ثراءها الهجائى) من الحكاية الدائرية، من اللغة (التى تحتفظ مع ذلك بأشكال اللغة العامية السائدة) يمكن شرحها تمامًا وسيقوم الممثلون والإخراج فى معاصرتها وفق المحتوى الثقافى والجغرافى.

الممثلون – وهذه هى الحال بالنسبة لـ F .Lwchini، P. Vanech وP. arditi – مدعوون لملأ هذا الشكل الخاوى بحركاتهم وقفشاتهم. لا يستطيع الإخراج أبدًا أن يقترح خطابًا مشهديًا يغاير الموضوعات الضمنية للمسرحية، يكفيه أن يقرر تلوين الأنماط البشرية باستخدام على أكثر تقدير أجسادهم وفقًا لاستخدامات الكوميديا الخفيفة. سوف نعجب بالطريقة التى كتبت بها ريزا Reza للممثلين والمسرح، أو سنندم على أن النص لا يحتمل، إخراجًا نقديًا إلا إذا اختفى، لأنه مشبّع بالمعاني ومتأكد من فعله. على كل حال، العمل هو أحد أهم نجاحات الفن المسرحى والمشهدى لأن مؤلفته قد استندت علي قواعد قوية وبسيطة، ووضعت جمهور الضاحكين بجانبها وقد كان تحت تصرفها ممثلون يعوضون أنيميا التجريد بحيوية الأداء الخاص بكبار الممثلين.

تمرينات تحضيرية

١- المثلث، المرّبع، الدائرة: يجرّب الممثلون، ثلاثة أشكال، مع اقتراح على التوالى عدم استقلالية المثلث، إغلاق المربع وإعادة الدائرة. أظهر كيف أن كل تغيير فى المواقع ينطبع على الآخرين. تخيل التنقلات والحركات المستوحاة من هذه الأشكال.

٢- الحركة النمطية:

وفقًا للازمات الكلام، ومواقف المنطوق الخاصة بكل شخصية، ابحث لكل شخصية عن حركة نمطية، تحدد وضعها الاجتماعى، حركة نفسية. اقتراح،

مستوحى من الكوميديا دل آرت Commedia dell' arte ، مزاج ماجن خاص بكل شخصية.

٣- لعبة البورتريه الصينى:

قم بأداء مشهد مع تخيل أن الشخصيات حيوانات، لوحات، زهور، أشياء ألوان، أنماط سيارات، إلخ. حاور هؤلاء الشركاء من وجهة نظر البورتريه.

٤- الرسّام ولوحته:

يستخدم ممثل أجسام وصور شركاءه من أجل رسم لوحة. هو يغيّر كثيرًا الوضع والإضاءة وشكل الأجسام بداخل اللوحة والتى يقرّر أن يصنع لها إطارًا.



الفصل التاسع

جان لوك لاجارس

jean - Luc Lagarce

"كنت فى منزلى منتظرًا سقوط المطر"

J'étais dans ma maison et J'attendais que La Pluie Vienne

أو الرقصة البطيئة لنساء حول سرير شاب نائم

جان لوك لاجارس jean - Luc Lagarce مؤلف اختفى مبكرًا. تمامًا مثل بارنار -مارى كولتاس Bernoard - Marie Koltes. وهو أحد أبرز المؤلفين المسرحيين الذين لاقوا تقديرًا، حظيت مسرحياته بنسبة عرض كبيرة حتى اليوم. وقد ابتدع – مثل كولتاس Koltés – طريقة مختلفة للكتابة للمسرح. إذا كانت معرفة السيرة الذاتية للمؤلف، في رأينا، ليست ضرورة لفهم أعماله، فإن فى هذه حالة بالتحديد، من المهم أن نعرف أنه توفى متأثرًا بمرض الإيدز Sida (نقص المناعة)، عن عمر يناهز السابعة والثلاثين. شخصية الشاب فى مسرحية "كنت فى منزلى"[1]، وشخصية لويس Louis فى "البلد البعيد" Le Pays Lointain تلقيان نفس المصير، حتى ولو لم تتم تسمية المرض أبدًا.

---

(١) جان لوك لاجارس jean - Luc Lagarce: "كنت فى منزلى أنتظر سقوط المطر"، باريس، Tapusrit رقم ٨١، المسرح المفتوح، عام ١٩٩٥ . المسرحية (عام ١٩٩٧) والأعمال الكاملة (عام ١٩٩٩) الخاصة بلاجارس Logarce نشروا أيضًا فى دار نشرت Les Solitaires Intemqiestifs Besancon

أليس هذا سبب آخر لاحترام إرادة الكاتب فى عدم الاستفاضة فى الشرح ولكى نهتم بتحليل مسرحياته فى حد ذاتها؟

إن شرح كل نص آخر، أومسرحية أو عرض أو ملحق مصاحب للنص المطلوب يؤدى فى الحقيقة إلى نقل حدود العمل الأدبى. وهكذا فإن الموجز الذى يقدمه لاجارس Lagarce فى نهاية المسرحية يتضمن معلومات قيمة. ولو كان يؤكد بعض الحدّس لدى القارىء، فهو لا يضيف إلى فهم الفن المسرحى والنصية، وهو لا يعطى أى مفتاح فهم للقراءة، هو فقط يعطينا إطار الفهم. بالتأكيد "المؤلف" له موقع "متعالى" إلى حد ما من كل ذلك. ولكنه فى الواقع أيضًا - مثل قريناته الخمس النسائية "يكرّر مرارًا" نفس الأفكار، وأكثر من غيره يكون مأخوذًا فى عمله الأدبى، غير قادر على الخروج منه لإيجاد وضع قوى يضمن مصداقية كلمته كمبدع. ولذلك لن نأخذ هذا الموجز (وهو لا يشبه أبدًا ملخص فيلم!) ككلمة إنجيل وسنضيفه إلى الملف العام، مع استمرار تجنّب الإجابات الجاهزة. فلنَبْق فى العمل الأدبى، فلنَبْق للعمل الأدبى.

ولكن المهمة ليست بيسيرة، لأنه للوهلة الأولى الموضوع العام وهو الانتظار يبدو العنصر الوحيد الذى يمكن رصده: كل امرأة يمكن أن تنطق الجملة الأولى للمرأة الأكبر سنًا: "كنت فى منزلى أنتظر سقوط المطر". وعلى القارىء أن يفهم الصورة بطريقة مصورة. أما عن معرفة إذا كان الشاب ينام أو يحتضر، فإن القارىء يكون فى نفس الشك وعدم المعرفة مثله مثل النساء الخمس، ولو أنه يميل أكثر إلى الشك فى أنه لن يستيقظ، وأن النساء الخمس سيبقَيْن إلى النهاية فى "انتظار أن يستيقظ ويرجع إلينا، أن يفتح عينيه ويحدثنا ويحكى قصة سفره..." (صفحة ١٩).

لن يعرف القارئ أبدًا قصة سفر هذا الشاب، ولكن على الأكثر ستستوعب فكرة انتظار النساء وستصبح جملة العنوان هى اللازمة التى تلخص نقطة البداية وكل سير المسرحية. نفس موقف البداية موجود فى الوصول، كما لو كان لم يحدث ولن يحدث شئ:

"أو الثلاثة أيضًا، ينتظرن على باب البيت، وهن الثلاثة لا يعرفن شيئًا، دون أن يفترقن"... (صفحة ٦٠). ولا تفعل المسرحية سوى التنويع، والشرح واستكمال هذا الموقف، بدون خروج أى عمل للانتظار كما يحدث فى "دراما سكونية" لميترلنك Maeterlinck. عندئذ يصبح مفهوم الفن المسرخى، كنظرية للعمل الدرامى، يصبح إشكاليًا، هذا لأن المسرحية لا تقدم سلسلة أفعال، ولكن مواقف كلها نابعة من جملة العنوان السحرية. المتحدثات لا يقدمن سوى بالوصف، بطريقة ملحمية، بيانيّة وتكرارية، لحالات ("كنت"، "كنت أنتظر"إلخ). لم يُعد تحليل الفن المسرحى الكلاسيكى المركًّز على الحكاية و الحبكة والفعل والشخصيات، ممكنًا، إلا لإدخال المسرحية فى فصائل تحاول أن تتعداها، إن الفن فى الواقع المسرحى يذوب فى النصية: ويصعب التمييز الآن بين الفعل، والصراع، والحبكة، والحكاية، والمكان الزمان، كما لوكانت هذه الفصائل تفقد، فى هذا النمط من الكتابة، كل قوام، أو على الأقل تعيد تكوينها وتعيد صياغتها بتعبيرات أخرى.

سندرس إذن وتباعًا تحلّل هذا الفن المسرحى (١)، الميكانزمات الوسيطة (٢)، وهى درامية ونصية فى آن واحد بالنسبة للمثلين، الأشكال النصية وأنماط الكلمة، كلها عناصر تقوم بالربط مع تقدم الكتابة (٣).

(١) - فن مسرحي محلّل

إن مفاهيم الفن المسرحي الكلاسيكي متغيرة إلى حد كبير، لدرجة عدم التعرف عليها أحيانًا.

الفعل

هو لا يتقدم بطريقة دائمة ومتصلة، ولكن على موجات متتالية، مثل المدّ الصاعد في البخار. الأمر ليس أحداثًا مرئية أفعالاً جسدية أو مشهدية، ولكن تغييرات على نفس الموقف: موقف الانتظار. لا يعرف هذا الموقف أي تطوّر، هي تعيد نفس التيمات ونفس التعبيرات. بالإضافة إلى ذلك، فإن المتحدثات لديهن - ويعطين - الانطباع بالقيام بدورهن وتنفيذ توليفة للمرة الألف، وإنهن يقمن بإعادة مستمرة، وتستعرض كل واحدة أمام الأخريات، ويبالغن في الأداء، حتى يصبن *الموقف بهستريات*. وهذه *أيضًا طريقة لأداء سيناريو خاص بالبشرية* عامة، حكمة حول علاقات الرجال والنساء.

الصراع

لا يوجد صراع مرئي على المسرح بين الشخصيات. لا يظهر الشاب أبدًا بشخصه، حتى أنه من الممكن الشك في عودته، وفي رغبته في الحكي، وفي وجوده. لا يوجد أيضًا نزاع مفتوح بين النساء، ولكن منافسة لاجتذاب انتباه الشاب والتأكد من حبّه. نجد سلسلة من التأكيدات، من الإثباتات تأتي من خمسة أصوات، يكون غالبًا من الصعب تمييزها، نجد ذلك أكثر من وجود أفعال وحجج في نزاع الحوارات ليست حقيقية، كل واحدة تسترسل في فكرتها من ردّ أو من مشهد إلى آخر. النزاع الدرامي يحلّ مكانه اللغز الذي تضعه المسرحية أمام القارئ: من هو الشخص المُنتظر؟ ماذا يمثّل؟ هل هو موجود؟ هل نحن المقصودون؟

الدرامية

والأمر كذلك بالنسبة للحبكة بمعنى سلسلة منطقية أو زمنية متصلة من الموضوعات، عقدة تضيق ثم تنفرج، مشاهد تؤدى إلى قرار أو خاتمة، حتى مؤقتة. المقاطع الأثنا عشر، التى تفصلها نقاط وقوف بين قوسين، هى أقرب إلى أمواج، نبضات، دفعات، طلقات تؤديها فى كل مرة شخصية جديدة. لا يوجد توقف واضح بين المقاطع، ولكن تكملة فقط، كما لوكان قد تم حذف، فى هذه الأقواس، قطعة من النص أو تم حذف الوَصلة بين الفقرات.

تعيد الموجات الأثنتا عشر المتتالية نفس الموقف الأساسى ولكن إحدى النساء الخمس، تاركة لإحداهن الحرية فى عرض وجهة نظرها.

الموجة -١- (صفحة ٢١): أكبر النساء تعلن - فى مونولوج طويل - وصول الشقيق، بعد سنوات انتظار.

الموجة -٢- (صفحة ١٤): الأم والمرأة الأكبر سنًا تسردان إقامته وتستعدان لسماع قصته.

الموجه -٣- (صفحة ٢٠): الأخت الثانية والأكبر سنًا تتقلان دهشة الشقيق، خصوصًا عند رؤية الثوب الأحمر لزمن سابق.

الموجة -٤- (صفحة ٢٤): الأخت الصغرى والثانية تسردان انهيار الشقيق.

الموجة -٥- (صفحة ٢٦): تلام الأم لرغبتها فى الاحتفاظ بالثوب لنفسها.

الموجة -٦- (صفحة ٢٨): الأخت الثانية تتباهى بأن كان لها "رجال".

الموجة -٧- (صفحة ٣٣): الأخت الصغرى والكبرى والأم تحكين قصة رحيل الشاب، وقد طرده والده، وتتّهمنه بتركه لهن.

الموجة -٨- (صفحة ٤١): تواصل النساء الخمس توجيه اللوم له، وترفضن الصفح عنه.

الوجة -٩- (صفحة ٤٥): لم ينسين له أبدًا أنه لم يصطحبهن معه.

الموجة -١٠- (صفحة ٤٨): الأخت الكبرى تعيدهن إلى الحاضر وتتنبأ أنهن سيشعرن دائمًا بالذنب.

الموجة -١١- (صفحة ٥٣): الأخت الكبرى تعلن رفضها للحب والرغبة فى مونولوج طويل جدًا.

الموجة -١٢- (صفحة ٥٨): فى حركة أخيرة تقفيلية، تعلن النساء بأنهن سيبقين فى الانتظار. الأم لديها الأمل أن ابنها مازال على قيد الحياة.

إن تدرّج هذه المسرحية ليس دراميًا، ولكنه موسيقى ومتموّج. الموجات ليست قطع دومينو، ولكن الموجات تحرك بلا توقف السائل دون تغيير كميته أومضمونه: تتم إعادة دائمة لنفس التعبيرات، تتغير فقط كثافة وتقدم موجة الفقر، ولا يمكن رؤية المدّ الصاعد الذى يحمل الشخصيات على نفس الموجة ويتركها فى نفس الانتظار.

الحكاية

قد تبدو طريقة الحكى غريبة، ولكن المضمون بسيط. ويكون للقصة قليل من المعنى إذا لم نطرح فى الحال مسألة اللاوعى، من أجل قراءة ما يرمز له وحجمه المختبىء.

يمكن فهم الحكاية الرمزية من الشكاوى المتكررة للنساء: غادر الشاب المنزل، مطرودًا من الأب لسبب مجهول، مرتبطًا فى الغالب برفضه الانصياع للقيم الأسرية. ستنتظر النساء "عودته حتى آخر الزمان" كما تقول الأغنية. وعندما يعود، شاعرًا أن نهايته قد قُربت، لا يحكى سفره ولا يخلصهن من انتظارهن الأبدى، ولكنه يعود ليموت بينهن "كما لو كان يريد أن يثبت مرة أخرى شيئًا يصيبهن بالألم، لأن ذلك سيجعلهن نتألمن". (صفحة ٤١) وعند رحيل الرجل، تتوقف الحياة وتموت النساء من كثرة الانتظار.

إذا كان من الممكن استخلاص القصة الخفيّة أو اللاشعورية، من هذه الأفعال الرمزية، سيمكننا البحث عن الأسباب العميقة لهذا الانتظار المُحبط. الشاب – الفنان، المُهمش، المتمرد، الشاذ، غير المرغوب فيه، الذى يقول لا – رَحَل، وتوقفت الحياة. هل سيعود أخيرًا ليشرح موقفه، من أجل أن يُصفح عنه، من أجل اتهام الآخرين، والتهكم من فشلهم وانتظارهم؟ هكذا يترك الرجال النساء وحيدات، "سيموت الجنسان كل واحد بجهته". (فينى Vigny). ينزوى الرجال فى حجراتهم أو فى أجسادهم. يموتون من عدوى، والنساء ينقصن الحنان ولكن أين تدور القصة؟

مكان، زمان وكرونوتوب: الزمكانية

إن مكانهم محدود: "عتبة الباب" (صفحة ١٢)، "الدرجات الثلاث" (صفحة ٢٢). "المدخل" (صفحة ٢٣)، فى خارج الداخل أوفى داخل الخارج. المدخل خط وهمى يقوم بدور الفاصل، ولكن أيضًا يربط بين المكان والزمان، للمكان كما للزمان.

يشعر المتفرج بالزمان كما تشعر به الشخصية حدّسيًا، لأنه مضغوط بين الماضى والإعلان عن القدوم أو الموت. تبدو المسرحية تكبيرًا لهذه اللحظة، حيث تكون قوانين الكون خارج الخدمة مؤقتًا.

الأفعال فى جمل النساء الخمس تتضمن تغييرات عديدة فى الأزمنة، خصوصًا الماضى، الحاضر، المستقبل، الماضى البعيد، إلخ.

هذه الأزمنة الخمس تتواجد أحيانًا فى جملة واحدة أو فقرة، وتترجم هكذا تغييرات المظهر، والسرعة الخاصة بعالم مرجعى بصورة واضحة. وهذا مقطع نمطى لذلك:

- "كنت أنتظر"... (صفحة ١١): كل الأفعال فى الماضى من أجل الإشارة إلى الفعل المتكرر، وهذا موجود فى المسرحية كلها.

- "رأيته" (صفحة ١٣) الفعل الماضى، زمن السرد، يستخدم فى حكى حدث مفاجىء وهام.

- "وصّلته سيارة" (صفحة ١٣): يستخدم الحاضر لإقناع المستمع أن الموضوع خاص بفعل حقيقى، لا يمكن إنكاره. ولهذا هو قصير المدة، يأتى بطريقة، إلى حد ما، مقصودة. ("وصّلته سيارة بسير (...) انظر إليه..." (صفحة ١٣). يبدو للمتلقيات أن المشهد يدور فعلاً أمامهن، وأنه ليس حلمًا أو خيالاً.

- "وضعته فى حجرته" (صفحة ١٤): سرد الفعل الحى و الحادث لتوه، يستخدم فيه الفعل الماضى، زمن السرد الذى يصبوا إلى الحقيقة.

- "سأقضى وقتى كله فى الانتظار" (صفحة ٢٠): زمن المستقبل يعلن عن أحداث آتية، تعلن الأم، بداية، أن انتظارها سيدوم إلى ما لا نهاية.

ماضى متكررّ، مستقبل مُلْغى، حاضر هزيل يضغط عليه الماضى والمستقبل:

هذا هو المقطع الزمنى النمطى، عتبة إدراك حسّى ضيق للغاية: فترة زمنية قصيرة، مسافة صغيرة للغاية بين استعادة الماضى والإعلان عن الموت.

يأخذ الكرونوتوب شكل المدخل، لو كان زمنيًا أو مكانيًا، فى هذا العالم الخاص بالانتظار. لقد خطا الشاب لتوه العتبة فى الاتجاه الآخر، من الخارج إلى الداخل، من العالم الخارجى إلى الأصل. هذا الاتجاه الممنوع، هذه العودة إلى الماضى لا يمكن أن تأتى إلا بالحداد. هذا الحداد على العتبة هو المكان المخصص لنساء قدرهن الانتظار اللانهائى، فى مكان من الماضى البعيد ومستقبل غير مضمون.

إن كرونوتوب العتبة (مدخل البيت) يشرح لنا كيف أن فى هذا الفن المسرحى - وكما سنرى - فى هذه الكتابة، المكان يتحول إلى زمان وبالعكس. هذا المكان - الزمان الذى ينحصر فى المدخل، إلى نقطة صغيرة للغاية. من هنا وللآن لا يتواجد إلا ليكون منطوقًا بصوت إنسانى، تأكيدًا على التواجد فى فعل نطْق الكلمات. ولكن قبل دراسة هذه المكيانزمات متناهية الصغر للنصية، من المهم أن نستكمل دراسة هذا "الفن المسرحى والنصية: الممثلون، الأشكال النصية و أنماط الكلمة.

٢- من الممثلين إلى الأشكال النصية

الشخصيات

نظرًا للمراجعة الشاملة للفصائل الدرامية، فلا عجب أن تكون الشخصيات خاضعة أيضًا إلى تحوّل عميق. إنهم ليسوا أفرادًا ذوى قيم محددة جيدًا ولاهم

تقليد لأشخاص حقيقيين (من سن الثامنة عشرة إلى الرابعة والعشرين، على سبيل المثال). هم يكوّنون شكلاً جماعيًا، المرأة التى تنتظر، مرسومة و موزّعة على شكل خمسة تغييرات (الأم، الجدة والشقيقات) خمس نساء ذات أعمار مختلفة، لكنهن كلهن مرتبطات بالشاب برباط عائلى قوى، خمس "أنا" لنساء يعبرن عن ذاتهن بنفس وضع الخطاب: Jétais مضاد لـ il vient (صفحة ١٣).

التشابهات أكبر من الفروق، النساء الخمس يكوّن كتلة فى مواجهة المركز الخاوى، الشاب العائد (من كل شىء)، موضوع فى قلب المنزل نائمًا أو مُحتضرًا. هن يخنقنه من كثرة الدوران حوله، ومراعاته، والقلق عليه، وإعادة الحكايات الخاصة بهن، وبلومهن له، وبحراسته.

هذا الكورس المكوّن من الندّابات يبدو منقولا من "الثلاث شقيقات Trois Tchékov لتشيكوف Fehékhov. الشقيقة الكبرى، حريصة دائمًا على المجموعة ووحدتها، تشبه أولجا Olga، المدرّسة. الشقيقة الثانية، العاشقة والمغرية بفستانها الأحمر، تعيد دور ماشا Mocha، بينما الصغيرة، مثل إيرينا yrina، مصممة على الرحيل وإعادة حياتها ولكن تبقى في النهاية فى المنزل. تنضم صورة الأكبر سنًا للشقيقات الثلاث، جدّة أو مربية فى المسرحية الروسية، وهكذا بالنسبة للأم، الغائبة من الدراما التشيكوفية. الأخ الأصغر يشبه كثيرًا آندرى Andrei المحاصر، والذى تخنقه أيضًا ثلاث شقيقات عنيفات الطبع. فى وسط هذا الخماسى النسائى، هذا الثلاثى من الشقيقات، يحتل الشاب المسكين وضعًا حيويًا، ولكنه خاوى. كل الأحاديث تدور حوله، ولكن لا يرى ولا يسمع أبدًا. أيُمكن أن يكون موضوع رغباتهن فقط؟ لقد عاد الشاب فقط ليموت بعد احتلاله مكان المتوفى وكونه الوريث الذكورى الوحيد، وكان أملاً فى حياة أفضل، منهم بالرحيل ثم العودة، بدون حتى أن يحكى "قصة سفره" (صفحة ١٩)، بدون أن يجىء للنساء بالمطر الغزير الذى كن فى انتظاره.

لا يتم تعريف الشخصيات من منطلق طبيعة سيكولوجية وفردية، ولكن من مكانها فى مجموعة أشكال مأساوية تحمل القليل من سمات الفرد. الأب، غائب ورهيب، هو مثيل للقانون الجامد. عند تركه للمنزل، أثبت الشاب ثقة، عجرفة متناهية دفع لها الثمن من حياته. الشقيقة الصغرى هى انتيجون Antigone متمردة وغير خاضعة لمصيرها. أكبرهن سنًا هى طريق الحكمة والحقيقة، رفض "التحضير" (صفحة ٤٦). وهكذا تبدو الأشكال تتحضر لاستكمال مأسوى للحياة، لتُصلب أو لتزل من الصليب، وهى تقوم بأداء رقصى وتغيرات صمّاء فى المنزل العائلى (صفحة ٦٤). أشكال من وظيفة مأساوية، مأخوذة فى شبكات من "الأشكال النصية"[١] فى تبادلات من الكلمات والأفعال.

أشكال نصية

ولا أى فصيلة درامية معتادة - هجوم، دفاع،رد، مبارزة[٢] تنطبق على تبادلات المتحدثات، لأنهن لسن مقدمات على مشادة، ولكن على كلمة جماعية، حركة نحو الآخر، حتى ولو كانت غير ممكنة،البحث الجماعى عن اتفاق مع المجموعة. هذا الشكل "للحركة نحو"[٣] هو شكل سرد بصيغة أنا، سرد يهدف إلى إعادة تكوين الماضى البعيد (الرحيل) أو الحديث (العودة)، سرد هو جهر بالعقيدة الدينية[٤]، التى تظهر فى اقتناع ذاتى ونبوءة.

---

(١) ميشيل فينافر: Michel Vinaver: Lcritures Drometiques، آرل Arles -Actes- Sud 1993 Ecritures dramatiqws. Sud، عام ١٩٩٣، صفحة ٩٠١ .

(٢) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

(٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

(٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ .

هذه الحركة الجماعية نحو الآخر تكوّن كورسًا، حتى لو كان غير موضح ذلك فى النص. حقيقى أن كل واحدة تتكلم بدورها فى انفعال تعبيرى شخصى، ولكن خطابها لا يختلف كثيرًا عن خطاب الأخريات، خطاب فى نفس الاتجاه وتذوب فروق السن أو الطبع لصالح التأثير الإجمالى.

تقدم الحركات المتوازية بحدث بالتكرار، مع شىء من التدرج حتى المشهد الأخير. وعندئذ، فى قلب كورس (مماثل لكورس المشهد الأخير لمسرحية "الشقيقات الثلاث" Trois Soeurs)، تتواجد النساء الثلاث "على عتبة المنزل، ينتظرن، الثلاثة، لا يعلمن شيئًا، هناك، دون أن ينفصلن" (صفحة ٦٠).

هذه الأشكال النصية تؤدى فى النهاية إلى شكل الكورس، محيطًا بالمسرحية. هذا الشكل يعبر عن نفسه عن طريق الكلمة المكررة دائمًا، إذا ما تم تحليله فى حجمه النصى المتناه فى صغره.

التكرار الدائم للكلمات

إن التكرار الدائم نفسى، واعى، لا شعورى. يظهر فى تكرار نفس الجملة، وموقف مماثل. ولكن إذا كانت نفس التعبيرات تتم إعادتها بشكل دائم، فهى أيضًا متغيرة بدقة شديدة، مما يعطى الانطباع بعودة دائمة مع تغييرات طفيفة. وكما يحدث فى Variations Goldberg للموسيقى باخ Bach، و Bolero لرافيل Ravel أو الموسيقى المتكررة لجيل بلاس Gil Blas، المستمع لا يقدر على حفظ التفصيل، ولكنه يدرك أن كل شىء يتقدم، برغم الشواهد والتكرار.

ويبدو التكرار الدائم آلة لإنتاج الرغبة، والحنين، والذكرى وفقًا لبرنامج سردى بسيط ومتكرر" ١) كنت فى المنزل و أنتظر ٢) عاد ويحتضر أو ينام، ٣) سنبقى وسننتظر. كل واحدة من المتحدثات تعيد وتغيّر هذا البرنامج وفق شبكة من التكرارات الواخزة، من الاستدعاءات، ومن الإشارات. يتحدد بداخل النص نظام داخلى يُرجع كل جديدة للأشكال السابقة والقادمة. ليس المقصود بذلك نصية ذاتية ولا ما هو متغير فى النص لأن الإعادات ليست مشيرة إلى الميكانزميات النصية، لنسيج النص، هى تشير إلى موقف المنطوق الخاص بشخصيات الراوية الخمس.

هذا الموقف المشترك ليس إلا الصوت الغنائي للمسرحية. الذى يجب تمييزه بعناية من الصوت الفردى للشخصيات. يتجه هذا الصوت الغنائى للانسلاخ من الموقف الدرامى والمشهدى ليصبح مستقلاً، ليجسد ما هو عادة ممنوعًا فى الكتابة الدرامية: أنا المؤلف.

إن الأشكال النصية وأنماط الكلام تكشف عن البناء الدرامى للمسرحية، عن هيكلها وعن اتجاهها. أما النص الدرامى، فهو يتجه إلى أن يتفكك، وأن يفقد كل شكل بالتحرك إلى أن يكون تكرارًا أبديًا، شيئًا كالتعزيم. يبقى أن نمر بالمستوى الأكثر تحركًا، والأكثر حساسية فى هذا الفن المسرحى، وهو مستوى النصية. هذا لأن النص، فى خطابه و فى أسلوبه، يصبح مادة ذات معنى، ولكن إلى شكل شعرى للمعنى، خصوصًا مع ظواهر "التسقيف"، والإيقاع، والأدبية والمسرحة.

٣- تقدّم الكتابة

التسقيف

الجملة طويلة جدًا. هى "وتستمر" أحيانًا ثلاث أو أربع صفحات. حتي لو كانت النقاط تشير إلى حدود أو نقاط المرور، فهى تمتد بطول كبير جدًا ولا تنتهى إلا إذا ما توقفت مؤقتًا ظاهرة التكرار - الإعادة - التغيير.

يوجـد تسـقـيف عندمـا تعـاد فـقـرة مـن النص، كل تقـدّم جـديد يرتكز على معطيات سابقة ويصبح بالتالى ركيزة للإضافات القادمة، مثل سقف من ألواح:

الماء (الجملة) تجرى من لوح إلى آخر، بلا توقف، والسقف (المشهد) يستقبل كل هذا الماء قبل أن يسقط مرة واحدة، مغيّرًا الاتجاه والإيقاع، محدثًا مفاجأة القرار بعد انتظار طويل وتراكم، "ليسقط المطر" بعد ذلك، حتى يتم تحريرنا من الانتظار والجفاف.

فلّنرى بداية المسـرحيـة: يتشكّل التسـقـيف مـثل موجـة لا نهـائيـة مـكوّنة من موجات أكثر قصرًا ويعطى مجملها انطباعًا بحركة متموّجة:

كنت فى المنزل وكنت أنتظر (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر (...)

كنت هنا (...)

كنت هنا، واقفًا، وكنت أنتظر (...)

كنت أنتظر (...)

ألم أكن دائم الانتظار؟

كنت أنظر إلى الطريق وكنت أفكر (...)

كنت أفكر فى ذلك (...)

وكنت أفكر فى اليوم المحدد (...)

كنت أنتظر المطر، كنت أتمنى (...)

كنت أنتظر...، أنتظرت دائمًا، كنت أنتظر ورأيته".

المعلومة الصحيحة ("رأيته")، تظهر فجأة، وقد تم حملها بالقوة (صفحة ١١ - ١٣) بواسطة الموجة المتناهية ذات التموّجات العريضة والأفعال فى الزمن الماضى، ويعتبر ظهورها لحظة عنيفًا ولا مثيل له وسط تكرارات لا نهاية لها. مثل هذا الظهور سيعاد، ويدخل فى التكرار الدائم، حتى حدوث قادم لعنصر جديد. إن تقدّم المسرحية ليس إذن حججى، ولا موضوعى أو مسرحى، هو موسيقى، مُنبض وإيقاعى.

ضبط الإيقاع

إن إيقاع نص، وخصوصًا نص درامى مخصص لصوت الممثل، يكون دائمًا، إلى حد ما، مسجلاً فى نسيج النص. هو منتظر جزئيًا ويوحى به نسيج النص فى مسرحية "كنت فى المنزل"... يوحى شكل النص بأبيات حرة أو أبيات طويلة بالعديد من الاعادات، والموازيات، والتقاط الأنفاس، وارتكازات الخطاب، بالتأثيرات المفجائية، والرجوع إلى الوراء.

كما لو كانت متحدثة تفكر بصوت عال، تحاول أن تقنع نفسها، تخلق الواقع بخطابها وحده. تتكوّن كلمتها كطريقة مسيطرة للتعريف عن نفسها بالمنطوق ذاته، الحديث عن الماضى، التضرّع إلى المستقبل، الدخول إلى الحاضر، إلى الوجود، إلى الأمل.

هذه الكلمة وبإيقاعها تكون غالبًا ذات طابع غنائى، لدرجة أن الجملة تبدو غير مستقيمة إلا إذا كان إيقاعها واسترسالها موزونًا بصورة كافية والارتكازات واضحة. وينتهى الأمر باختفاء الجملة إلا كشكل فارغ، ولكنه ذو رنين.

نتذكّر تكهّن آرتو Artoud: "ستعاد الكلمات بمعنى غنائى، سحرى فعلاً - لأشكالها، انبعاثاتها الحساسة، وليست فقط لمعناها".[١]

تتقدم الجملة كموجة دائمة الحركة مضطربة حيث يتحرك الموج دون تدفّق أو - لاستخدام صورة أخرى - كالحلزون ذى المركز الخاوى، مركز يلتف حوله التكرار، واخز وغنائى، حيث تعيد النساء الحدث الماضى (الرحيل) وتحكى الموقف الراهن الأكثر ألمًا (العودة والموت).

الإشارة

إذا كانت الجملة تتجه إلى الذوبان، والضياع فى تمويج متناهٍ، فهى تسجل نفسها دائمًا أيضًا فى موقف فعلي، لأن المتحدثات يردن إقناع أنفسهن بأن كلمتهن حاضرة وحيّة. وتصبح شهادتهن الدليل على وجود الشاب، تبرير انتظارهن، وإذن حياتهن. وهكذا تكون الإشارة، زرع الجملة فى موقف منطوق فعلى، محسوسة بصفة خاصة:

"اليوم، هذا اليوم المحدد، كنت أفكر فى ذلك، فى هذا اليوم المحدد، كنت أفكر فى ذلك"(صفحة ١٢).

---

(١) انتونى آرتو Le Théâtre et Son double: Antonin Artaud، باريس، 1964 Gallimard، عام ١٩٦٤، صفحة ١٨٩ .

لا يقل عن سبع إشارات تربط الجملة، جملة ذات مضمون دلالى شبه غائب،بموقف يحاول بكل الطرق أن يبدو واقعيًا، كما لو كانت الإشارة تضمن مصداقية الانتظار وعودة الشاب.

إحدى العلاقات المتكررة لهذا التواجد الإشارى هى التكرار الدائم لاسم الإشارة "Cela" (ذلك):

"كنت أفكر فى ذلك" (صفحة ١٢)

"كنت أفكر فى ذلك" (صفحة ١٢)

"أظن ذلك (...) كان يعلم ذلك، يعلم ذلك" (صفحة ٤٣). يتم استبدال الشكل الصحيح لـ "Cela" باستخدام دارج فى اللغة العامية :****

"أنت تصدق ذلك"
"سوف نفعل ذلك"
"فيم يضّر ذلك؟"

كلمة "Cela" أو "Ca" لا ترجع إلى جملة سابقة. فهى كلمة توحى بكل الحقائق، الموجودة أو غير الموجودة، التى يمكن للمستمع أن يتخيلها، وتبنى بصبر الخيال بدءًا من هذه المرجعيات الفارغة. كلمة "Ca" تعطى معنى الحقيقة الواضحة، التى يتحدث عنها رولان بارت Roland Barthes[1]، كما لو كان، فى لحظة تم فجأة إثبات أن وجود الشاب تبرير الانتظار.

---

(١) "إن النص •ونفس الشىء بالنسبة للصوت الذى يغنى) ينتزع منى هذا الرأى Le Plaisir du Texte Paris Le Seuil 1994، فى الأعمال الكاملة، باريس Seuil، عام ١٩٩٤، مجلد ٢، صفحة ١٥٠٠ .

بكل الطرق، يحاول النص أن يسجل نفسه فى موقف، ولكن هذا الواقع ليس موصوفًا فى المؤشرات المشهدية. إن المؤشرات المشهدية قليلة، وعندما تظهر، يكون هذا من باب السخرية تقريبًا، كما لوكان المؤلف يرفض علانية أن يقترح أى شرح مشهدى: "هن يضحكن، ربما" (صفحة ٣٣). تعبير "ربما" وحده، هو إما ظهور للإلحاح، وإما علامة لضعف الفعل المسرحى.

هذه المؤشرات يجب ألا تُخلط مع المقاطع المكتوبة بالحروف الإيطاليانية ضمن الحوارات. هذه المقاطع تذكر كلمة الآخر، تشير إلى ما قيل قبل ذلك، تُشكل اعتراضًا أو تقريرًا عن خطاب. بنبرة فى الصوت، يشير الممثل إلى الطابع الاستشهادى للجملة، ويكشف الطبقات المختلفة للنص الخاصة بشخصيته، ويضع الشك أيضًا فى الموقف.

علامات الحرّفية الأدبية: (البلاغية)

فى المسرحية، الموقف المتكرر للانتظار أهم من المضمون والمعنى النصى (معجمه، خامته وموسيقيته) ليس به جهد مبالغ فيه، لا يسعى إلى الإعلان عن عمل علمى شعرى، ونسيج مُبهر، ولكن يبدو طبيعيًا أو يعيد دائمًا نفس حركة الموجة. المفردات بسيطة، مفهومة، عادية: لا يوجد أى بحث عن تأثيرات شعرية فى الصور أو للكلمات. هى تصف أفعالاً حقيقية: الانتظار، الرؤية، الوصول، الرحيل، بالعكس، الجملة والبلاغة معقدة جدًا، وتخضع إلى تمويج دائم، وتعطى انطباعًا خداعًا، أو على الأصح خداعًا للأذن، لأن انتظار خاتمة المقطع تضع المستمع فى حالة انتباه:

لا يمكن النوم على الأذنين!

أهم صورة للتعبير هى الإسهاب فى الكلام: هى تعنى "عرض معلومة وحيدة مركزية بتعبيرات مختلفة، كلمات أو مجموعات من الكلمات وتقديمها فى مجموعة جمل"[1]. إن الجملة الخاصة بلاجارس Lagarce عبارة عن توسيع مستمر لعنوان المسرحية، باستخدام نظام متوازيات، إعادات، انتظارات، قرارات فجائية. هى تجعل المستمع فى حالة استعداد، لأنها معلقة فى صوت الممثلة لكى لا تصبح غير مفهومة، وتصل، بعد العديد من الفقرات والتواءات، على "طرفها"، إلى قرارها المؤقت. بفضل الإسهاب فى الكلام، الخيط لا ينقطع أبدًا، تبنى الكلمة الماضى وتخلق المستقبل.

برغم بساطة المفردات والصيغ الجملية، فإن المسرحية "أدبية"، بسبب التكرارات الواخزة وتعقيد البلاغة بالتحديد. إن قراءة المسرحية وصوت إيقاعها يشكلان أساس عمل الإخراج. وهذا ما فهمه تمامًا ستانسلاس نوردى Stanislas Nordey، الذى بنى فهمه المشهدى علي الصوت والكورس مع الحركة الجماعية أكثر من الرؤية المسرحية. إذن فإن المسرحة لدى لاجارس lagorce صوتية وإيقاعية أكثر منها مرئية.

علامات المسرحة

أكثر من المسرحة، وعرض الكلمة، وبرغم أداء الندبات، فالذى يعنى في هذا المنزل هو "أداء رقصى وتغييرات صماء فى المنزل العائلى" (صفحة ٦٥،

(١) جورج فولينيه Georges Molinié: مقال "Amplification"، فى قاموس البلاغة ictionnoine. باريس، L G F، عام ١٩٩٢، صفحة ٤٦ .

السينوبسيس Synopsis أو السيناريو المبدى. الجملة هى التحدى لتصميم رقصى فى الطريقة التى تجعلنا ننتظر (المطر، والخلاص من المعنى والمتعة)، لوضع الجمل، وتراكمها، وأخذها وتحريرها فجأة فى كلمة واحدة من الجملة وتكون قصيرة بالتحديد. وهكذا، فى سرد اللحظة التى يطرد فيها الأب ابنه، فإن أصغرهن سنًا تملأ صفحتين (صفحة ٣٥ - ٣٦)، وتكون عكس الطول المبالغ فيه للجمل الزمنية وقصر الجملة الرئيسية والجديدة: "أنى أراه".

تعاد الجمل الزمنية بتغييرات ثلاث:

"وعندما يطرده الأب (...)"

"وعندما يطرده ويصرخ فيه (...)"

"عندما يطرده، ويلعنه، ويصرخ فيه (...)" (صفحة ٣٥ - ٣٦)

تتصدى إلى ذلك الجملة الرئيسية، ومع استخدام جملة اعتراضية قبل المعلومة الرئيسية حيث تنطلق بصورة مأساوية حقيقة الذكرى: "هو يرحل" (صفحة ٣٦).

مثل هذه البلاغة، المرهِقة والعظيمة فى آن واحد بالنسبة للممثل والمستمع، هى تصميم حركى يقلّد، بإيقاعه وموضوعه، التناقض بين الشكوى اللانهائية والاعتراف الفجائى. لقد جاء فى السينوبسيس Synopsis ما يحذرنا من ذلك: "هناك شكاوى طويلة. غضب. ومشاهد قصيرة جدًا، متناهية الصغر، كلمتان أو ثلاث، مثل خط بالحبر، ملاحظة أو اثنتين" (صفحة ٦٧).

كل جملة لا تجيب فى الواقع إلا على نفسها، تعرض على خشبة المسرح ترددات، بحث، تسبيق أو رجوع إلى الوراء فى الجملة، ندم، أمل، تعميم قرارات

فجائية. فهى تكشف هكذا تخبطات الفكر، البحث عن التعبير الصحيح، عن السيناريو الجيد للإقناع، البناء التدرجى للمعنى من أجل تساؤل ذاتى للنص.

تمرينات تحضيرية

١- مونتاج موازى:

أخرج وأدّ مشهدًا من "كنت فى المنزل"... ومسرحية "ثلاث شقيقات"، مع مزج النصين، وخلق حوار عن بعد للمسرحيتين.

٢- المركز الغائب:

تخيّل عدة حلول سينوغرافية لتصوير مكان الشاب (غائب أو حاضر).

٣- الوقفات:

أوجد نظامًا للوقفات وملحوظات الوقفات، إعادة النص مع العديد من الاتجاهات.

٤- الكورس يغنى أو يتحرك:

تخيل نظام اتفاقات، علامات خاصة بالكورس تساعد الممثلات لتحديد وضعهن فى العمل والتأكيد على تماسكهن.

٥- التحريك النسائى:

ابحث عن خصائص مشتركة واختلافات فردية. تقديم أداء المسرحية عن طريق رجال.



الفصل العاشر

أنزو كورمان *Enzo Cormann*

"الإعصار دائمًا" *Toujours L'oroage*

أو سوء التفاهم الأخير

اعتدنا فى الفصول السابقة، أن ننحاز إلى التحليل الشكلى، البنائى السيميولوجى للمسرحيات، وتركنا جانبًا ما بإرادتنا ما كان يمكن أن نعرفه عن المؤلف وعن أعماله الأخرى وتصريحاته ومكانته فى المسارح وفى المجتمع. لم نحاول إعادة تكوين المسرحية وإخراجها. ما يسمى - في رأينا تعسفيًا - المعرفة الخارجية والسابقة للعمل قد ساعدنا على ترتيب وتنظيم تحليلاتنا. وهكذا جمّعنا وأدخلنا عدة رؤى على المسرحية.

كان فى استطاعتنا أن نفعل نفس الشىء مع مسرحية "دائمًا الإعصار" لأن البناء واضح بصورة كافية وكذلك قوى لكى يتم تطبيق تحليل شكلى. ولكن رأينا أن نحاول تطبيق مدخل نفسى لهذه المسرحية لمزيد من التشويق. هذه الطريقة بالطبع "منتظرة فى الشكل الذى قدمناه للتعاون النصى للقارىء، ولكنها ليست الوحيدة ولا السائدة، وسرعان ما نجد هذه الطريقة غارقة فى كلّ تركّيز خصوصًا على تشغيل النص. إن المدخل النفسى يجبرنا إلى التفكير فى علاقات المؤلف، والعمل الأدبى والمتفرج.وهكذا مسموح لنا باستخدام المتاح، خصوصًا اللجوء إلى الأفكار النظرية لمؤلفى المسرح، وفى هذا الإطار لن نتردد فى استخدام هذه الحرية الجديدة والارتكاز على مقال لإنزو كورما Engo Cormann، وجدناه على موقع الانترنت الخاص به (وهذه ميزة جديدة للحداثة!) وهو بعنوان جذاب : سوء تفاهم Fantasme, malentendu[1].

(١) مقال على موقع الإنترنت لانزو كورمان Enzo Cormann

استيهام؟ سوء تفاهم؟

مداخلة فى مؤتمر مسرح واستيهام

نظمه ARRT - فيليب آندريان Philippe Odrien فى Cortoucherie de Vencennes، يوم ٥ ديسمبر عام ١٩٨٧ بمناسبة عرض مسرحية La Vénus á la Fourrure، لمازوس S. Masoch ، و Des Pragmotistes لويتكويز.

S. I Witkiewiez

من يكتب للمسرح لا يشعر بالوحدة أبدًا. وعلى أية حال، لا نكتب مسرحًا ولكن نكتب للمسرح. إن وضع كاتب المسرح - وهو بعيد أن يكون وضع الخالق - سنقول إنه وضع الحالم اليقظ، يمكن أن نقول "الحالم الناعم". هو يوظف ما يسميه فرانسيس باكون Francis Bacon "خياله التقنى" "Techmical imagination": هو وضع أفقى: وضع التجميع الحر (وضع الأريكة) حلم اليقظة، والاستيهام وضع ذاتى. وهو وضع رأسى أيضًا: وضع الفعل المدّبر، الحساب، حسن التصرف، وضع عقلانى، ويمكن أن نقول... عملىّ!

إجماليًا يمكن أن يكون الحالم الناعم منتجًا مفكرًا من الذاتية، صانعًا، مخططًا، حالم الاستيهامات. هذا الوضع المفارق، يتحمله المؤلف بصعوبة: سرعان ما تأخذه مناقضة جديدة، وهو يتقدم فى كتابة نص: ما ينتج تحت قلمه من ذاتية مطلقة، يملك أيضًا منطقًا داخليًا سرعان ما يملى الخيال عليه أوامره على الورق، ويؤكد على عقلانيته المحددة. بطريقة أن يجُهض الخيال إذا لم يديره المؤلف أولاً بأول بأكبر قدر... من الواقعية: ستتوالى الجمل الواحدة تلو الأخرى، ويكون لنهاية مشهد نتائج عملية، وتظهر مشكلات إيقاع، اقتصاد عام، عملية نطق النص، عدد الممثلين، وحتى ما تفرضه خشبة المسرح، وحدود المسرح...

هذا العمل الخاص بالخيال، وهو ما يمكن أن نسميه استقلاله على الورق، سيقود لاستكمال بناء خيالى يبدو له مع كل سطر جديد أكثر غرابة. وهكذا سيأتى سوء التفاهم أولاً مع نفسه.

كل شىء سيحدث كما لو كانت ذاتيته، الجزء الظاهر منها، هى نفسها تتمتع بذاتية ثانية، مستقلة، متشابكة مع منطق داخلى وخارجى فى آن واحد، والمؤلف، ولو أنه هو المحرك، لا وجهة نظر له سوى المتفرج البائس، عملية محو التشخيص والانفرادية المعاشة فى آن واحد فى الفناء الناتج عن تأثيرات نجمية للمولود فى مواجهة مولود آخر والكبت الهائل لكونه لم يستطع مرة أخرى التصدى عبر الصفحات لهذا التعوّج بين الخيال وتنفيذه.

فبالتأكيد يوجد خيال للعمل الأدبى، خيال الخيال فى كتاب مفتوح.

ثم هناك الآخرون. لأن فى المسرح، يوجد دائمًا الآخرون. عندما يكتب المؤلف (كيف) مسرحيته (خطأه الكبير) هو لا يعرف ماذا يريد. أريد أن أقول إنه ليس لديه فى كل لحظة الإدراك الواضح، يمكن أن نقول الواقعى، لما يجب أن يكون، لما سيكون عليه مشهده. هو لا يُشكل لنفسه إخراجًا، أداءً، سماعًا لنصه، ولا يترك نفسه مغلوبًا أمام مجموعة صور، وأحاسيس غير واضحة، انطباعات موسيقية، إلخ، التى سيثبت مرورها على خشبة المسرح طبيعتها الخيالية.

إن خياله الأساسى، الذى يتحرك فى مسرحيته، ليس موضوع المسرحية، ولا بالطبع الذاتية التى حركت كتابته، ولكن عرض خياله الشخصى. هو إلى حد بسيط فى وضع الرائى الخيالى الذى يراقب عمله بنفسه، موجود فى داخل قبّة وفى محيطه فى آن واحد.

هنا يوجد الفصل الثانى من سوء التفاهم: العرض الذى كان يقدمه لنفسه بصورة مشوشة جدًا، يتاوله الآخرون - على أحسن تقدير، سيأخذونه كما هو، هذا هو اعتقاده. ولكن الأمر يسير دائمًا إلى الأسوأ، لأنه بطبيعة الحال، أن تكون فى حالة استيهام شيء، ولكن أن تؤخذ مأخذ الجد شيء آخر.

وهناك الأسوأ، ها هم الآخرون، كل الآخرون (مخرج، ممثلون، مهندس ديكور، مصمم ملابس، فنى الإضاءة، الموسيقيون، إلخ) يسيطر عليهم خيالهم. هم أيضًا لهم تخيل للعرض فى رؤوسهم. كل واحد منهم، حتى: الممثل، أليس له وضع مماثل لوضع المؤلف وهو يعمل، وذلك أثناء أدائه لدوره؟ ألا يسلم نفسه للدور ويكون مدركًا لأدائه، جسده مملوك ولكن رأسه باردة، أفقيًا و رأسيًا؟ أليس هو مأخوذ بنفس الدور ليشارك فى عرضه الخاص، وهو بعيد عن "مثالية الدور" الذى قاده أثناء العمل؟

وأكثر من ذلك: ألا يشترك المخرج فى إخراج المسرحية إلى النور، فى التحضير المتأنى، فى اللمسات الأخيرة لمُنتج، وقد نمى منطقه الداخلى - ماكان يسميه ويتكويز Witkaiewicz على حق "منطق داخلى لما سيكون عليه المشهد" - واكتسب استقلالية، واستعار طرقًا، وأخذ شكلاً غريبًا للغاية للخيال الذى قام بتغذية إخراجه؟

خيال وسوء تفاهم ينسجان على هذا المستوى ربطة خيوط معقّدة مازجًا المؤلف، النص، الممثلون، الأداء، المخرج، الإدارة، الديكور، إلخ. كلهم يشاركون فى طهى طرق للبيض المخلوط، وقليل منهم فى النهاية سيتأكدون من العثور على صفيرهم.

ومع ذلك ينشأ النظام. وفى أغلب الأحيان معه موت الخيال. إن المسرح لا يهرب قليلاً أو كثيرًا من العرض الاتفاقى للخيال، لتكوينه بعلامات، حيث تشهد – بطريقة إلى حد ما لطيفة – عيوب تسلسل منطقى، السقطات، الأخطاء، عن ما لا يقال الذى كان يريد تقديمه. هذا لأن المسرح، برغم كل شىء، يخضع لقاعدة المعنى بلاشك، المعنى الصحيح، وأنه مطلوب منه الالتزام إلى حد كبير بالمعنى العام، على الأقل بالمعنى الذى يسمح بالاتصال.

وهذا هو الفصل الثالث والأخير: فى أى الأوضاع، فى أى مشروع يوجد المتفرج؟ فى أى انتظار لأى إحساس يأخذ مكانه فى الصالة؟ بأى آلة تنقية وفارزة معطّلة، يستوجب مرور منشور العرض، هذا المنشور، رغم إرادته، انتزعه بعض الملهمين من كونه الناعم؟ ما هى الخيالات التى يقابلها فى ظلام الصالة، ما هو الصدى الذى يصحو بداخله، وكيف يمسك به؟ وهذا المأخذ أليس فى كل مرة سوء تفاهم، كل يأخذه بمعنى، فى ثقة سرية أن هذا موجه لى أنا وحدى ، فى هذه الحميمية المضطربة التى يفصلها الليل والجمهور عن باقى العالم.

سوء التفاهم الأخير هذا أليس هو فى النهاية خيال مسرح مثالى، أو – كيف يمكننى القول – مسرح حلم؟

يعرض كورمان Cormann فى هذا النص – المنشور مفهومه عن خيال مبدع للفنان بوضوح لا مثيل له. وهو يؤكد فيه أن الكاتب المسرحى يبدأ من حلم يقظة، من خيال يعمل على عرضه، قبل أن يتناوله "الآخرون" (الممثل، المخرج، مهندس الديكور، إلخ). الكل ينهل من هذا الخيال وكل واحد منهم يبدع خياله وفق منطق داخلى. وعندما يستولى المتفرج عليه بدوره ويدرك الجزء الظاهر من العرض، فإن سوء التفاهم الناتج عن ذلك يعطيه الثقة أن له وحده، يوجه هذا الخطاب.

سنتخذ من كلمات كورمان قاعدة ونقطة انطلاق لقراءة مسرحيته وسنجبر أنفسنا على استخدام فصائله و منهجيته المتضمنة.

إن الفصول الثلاثة لسوء التفاهم الخاص بكورمان Cormann توافق ثلاثة أماكن وثلاث لحظات متتالية فى الشكل الخاص بنا، مما يعطينا الفرصة للرجوع مرة أخرى لنقاط سبق تعريفها خلال تحليلاتنا السابقة.

فى الفصل الأول: ينطلق كورمان Cormann من فكرة عامة عن "البناء الخيالى للكاتب المسرحي"، مما يدعو لدراسة الموسيقى وخامة الكلمات بصفة خاصة (A, ١)، القصة (٢،٢) و"الأشكال النصية" (٥،٢).

فى الفصل الثانى: "كل الآخرين (...) يبدأون فى التخيل"، خصوصًا الممثل والمخرج، الذى يتشابك مع المؤلف فى "ربطة خيوط معقَّدة". بالنظرة الأولى، رسم تعاون القارىء الخاص بنا لا يملك أساليب تحليل الإخراج والطريقة التى تشرح و "تعيد بناء" النص. ولكن إذا ما أدركنا الأداء (عمود B فى رسمنا) كتعبير أولى للنص وإخراج خيالى للمتفرج، فى هذه الحالة سيمكن اتباع اقتراح كورمان Cormann بخلط المهارات والخيال، بدقة.

الفصل الثالث: هو الخاص "بسوء التفاهم الأخير" لكل متفرج مصمم على أن العرض موجه له، له وحده: عدد من الأسئلة المدوّنة فى رسمنا من خلال الأسئلة الخاصة بالدخول إلى العالم الخيالى (٤،١)، الكلام المتضمن، المضمون الخفىّ والاستفهام (٥،٤،٣،٤).

قبل الفصل الأول، وقبل رسمنا الذى تحدده فقط حدود النص الدرامى، يوجد إذن هذا الخيال المُبدع الذي يتحدث عنه كورمان Cormann ما هوالحال إذا أردنا أن نتجنب استعارة هذه النيّة أو هذا الحدْس وأن نتخيل هذا الخيال

المزعوم؟ سنتصور أن من خلال هذين الشكلين، يحاول كورمان Cormann أن يفصل - أو على الأقل - يطرح موضوع الإدانه، إدانة اليهود الباقين على قيد الحياة والذين يرفضون كل هوية. هل هكذا يتم التعبير من قِبل إدانته الشخصية؟ ربما.

١ - الفصل الأول: استيهام الكاتب المسرحى

بلاشك، انزو كورمان Enzo Cormann يحاول، مثله مثل كل مؤلف، أن يبحث عن نفسه من خلال كتابته، يتصرف "كحالم يقظ"، "كحالم ناعم" فهو يصيغ، ينظم ويدير خياله، ويعمل على عرضه، يضعه فى مواقف، فى أفعال وكلمات، هو "لا يعرف ماذا يريد"، وفى نفس الوقت يبنى موضوعه الجمالى، موضوع يهرب منه مع ذلك كلما اكتسب منطقه واستقلاله الشخصى.

فى مسرحية "دائمًا الإعصار"، خيال المبدع يسكن فى رغبات الشخصيتين: لماذا يصر أحدهما على الهروب من المسرح، بينما يبحث عنه الآخر بأى ثمن؟ كيف تنتهى مقابلتهما؟ هل سيبقيان سويًا في العزلة أم سيعود Goldring إلى برلين فى صحبة الممثل الهارب؟ هل هو المهم: الاثنان وصلا إلى نهاية قضية مؤلمة عن تعرفهما لنفسهما، الأول عندما يتحدث أخيرًا عن إدانته، والثانى باكتشافه هويته المخزونة بداخله بواسطة حياة مهنية مشحونة.

من المستحيل، بالتأكيد التأكد من أن خيال كورمان Cormann قد حقق هدفه (كما هى الحال على ما يبدو بالنسبة للشخصيتين)، إذا كان حلّ اللغز يعنى في نفس الوقت إرضاء رغبته الواعية أو اللاشعورية. فلنؤكد ببساطة أن جهازه الدرامى قد نجح تمامًا فى إبقاء اللغز والتوتر حتى النهاية مع إعطاء حلّ "أنيق" للمسألة (كما يقال فى علم الحساب): عدم الحركة، تكامل المضادات.

الحقيقة الوحيدة الواقعية هى أن يوصف المنطوق "وفق منطقه الداخلى، وعقلانيته المحددّة، وهذا على جميع المستويات: النص متناه الصغر (الخامة الكلامية)، السرد (القصة)، التصور (شكل التبادلات)، كلها مستويات مدوّنة فى رسمنا عن التعاون النصى التى يجب أن نوفقه فى ضوء علم النفس.

موسيقى وخامة الكلمات

وفقًا لآراء فرويد Freud ولا كان Lacan، فإن المنطوق (الأصوات فى داخل نظام متناقضاتهم) منفصل على المضمون وُيحرك تبعًا لقوانين مستقلة عن الموضوع، ولكن تحدده وفق نظام رمزى موجود من قبل. اللعب على الأصوات، وبصفة أعم على الأشكال النصية، يتحرك بطريقة ذاتية وتراقب الموضوع، من خلال التكرارات، الألعاب الشكلية التى يكون موضوعها غير مدرك. علما بأن هذا المنطق الخاص بالمنطوق، هذا "البناء الخيالى الذى يبدو للكاتب المسرحى فى كل سطر غريبًا بصورة أكبر" وهو يحدد الموضوع، يمكن أن نلحظه فى "الموسيقى وخامة الكلمات".

إن العمل المنطوق محسوس فى كل المسرحية، خصوصًا عندما يترك الحوار مكانه للمونولوج المسّجل (مشهده و ٦)، ولحوارات الأزمة (مشهد ٦)، وللحظات اللاوعى (مشهد ٩)، وللأحلام (مشهد ١١).

كثيرًا ما يترجم المعنى فى مجانسات صوتية تحدث مناخًا مُقلقًا. هذه هى الحال بالنسبة للتناقض بين حرف g وحرف r في جملة Goldring:

"Lear grince ! Lear Lraie ! Lear, Lear La grande" gueule (صفحة ٦٧)
نفس الشىء موجود فى اسم Goldring الذى يحمل نفس التناقض.

أحيانًا يكون اللعب بالصوتيات نابعًا من منطق داخلى (تحويل وانزلاق)، لعبة يوقفها فقط حدث مشهدى، فى الغالب دخول شخصية (مثال فى صفحة ٤١).

انسياق الصوتيات يخضع لمنطق المنطوق وحده، وينتهى هذا المنطق بظهور منطق آخر : Goldring يأتى ليأخذ Steiner من منزله ويحمله كقطعة أثاث. كما تعلمنا نظرية لا كان Lacan[1]، فإن المنطوق يمثل الموضوع ويحدده. إن انسياق شبه المُجانس يقود Steiner إلى شخص Goldring، إلى الإمساك بالموضوع الذى يظهره.

إن لعبة الأصوات على العكس تساعد Goldring على التخلص من أفكاره المشوشة، ولتحديد إذا كان يحب أو كان محبوبًا:

Nathan: إننى أحبها، ولكن هل هى تحبنى؟ (صفحة ٧٣).

تناقض الحروف L و M يتفق مع فرق الدلالة بين elle و Aime. هاتان الكلمتان، الحب والأخرى، والأم العشيقة، مختلطتان، ويجب أن يتم فصلهما، والتخلص من elle و Aime إن العلاج التحليلى، الكتابة والشفاهة مهمتهما إيجاد هذه الألعاب الخاصة بالأطفال للمنطوق، وتحرير الكلمة من أى رقابة واعية، ورصد النظام الرمزى للغة. ولكن الآن، لغة الأم غير مفهومة ، Nathan لا يفهمها ولا يريد أن يفهمها.

منطق النص ومعناه المصغر الخاص بالمنطوق.

---

(١) Le Séminaire ١ Les Lcrits Techniques de Freud، ١٩٥٣ - ١٩٥٤ Lire I، باريس، Sewil - Paris 1998، ١٩٩٨ .

إن منطق المنطوق فى نشاط فى الألعاب الصوتية، ولكنه يسود (ولو بطريقة أقل وضوحًا) على صعيد أعلى، كما فى مشهد أو فى القصة كلها. المشهد ١١، الخاص بحلم Nathan، هو مرصد مثالى لمعرفة الطريقة التى يخترق بها المنطوق والصور الشخصية ويكوّنها.

هذا المشهد الهام المحورى في المسرحية يقدم حلم وخيال Nathan وقد أرهقته مشكلة الهوية الفردية والجماعية. شعاع مضىء لا نعلم مصدره ولكنه يفحص النفسية، يغطى المكان. الحالم يحاول أن يدافع عن نفسه، ولكن ذلك هو أول اعتداء من سلسلة اعتداءات تحدث فى هذا الكابوس. المهم بالنسبة للقارىء هو أن يفهم تشابك الموضوعات والمقاطع.

(١) (صفحة ٧٣): صوت امرأة تنادى Nathan الذى لا ينجح فى فصل مشاعره عن مشاعر الآخرين.تتعقد ملامح وجهه، وتشتبك مع ملامح Stiver مع كلمات Leor، هذا الأخير يهدد Goldring ويستمر فى إنكار إدانته.

(٢) (صفحة ٧٤): بعد وصلة من الغناء بصوت امرأة، وهى أم Steiner "صوت رجل"، وهو صوت رائد علم النفس، فرويد Freud، "خبير الدعاية النمساوى"، وقد أصابه "ألم فى فكه" (صفحة ٧٥) بالانتقال وبالكناية. عين أوديب Oedipe المصابة ("ياعينى") وعرجه - Steiner والأصوات المخلوطة تعكس على Nathan دور أوديب Oedipe.

(٣) (صفحة ٧٥): بعد فاصل صوتى لامرأة (صوت الأم هو ما يتصل بكل هذه الذكريات). تلاحق الأصوات المخلوطة Nathan، وهى تزداد إصرارًا، وتفرض عليه دور جاكوب yacob، مشهور بمعركته مع الملاك وسُمى بإسرائيل.

(٤) يظهر مرة أخرى صوت Steiner بعد صوت الأم، وصوته به تهديد ويستخدم لفظ ga. وتخرج الحشرات من اللوحات وتطارد Nathan وهو متقمص شخصية يهودى، وهو لذلك مهدد من النازيين القدماء ومفكرى ما بعد الحرب. لا يظهر Steiner بشخصه إلا ليعلن - بطريقة غامضة، أنه سينتقم من هذا اليهودى العجوز" (صفحة ٧٨) وهذا يعنى أن يقتل نفسه.

هذا الحلم قد تم وإذن هو منظم منذ احتمال Nathan، الذى يقوم بتجهيز عرض خياله الشخصى، على طريقة المؤلف. التابلوهات تتشابك بفضل تغييرات الصوت، حتى يصبح كل شىء مخلوطاً"(صفحة ٧٦). المشهد الذى يقدمه Nathan لنفسه هو الآن، كما فى حالة الكاتب المسرحى الذى يحاصره المخرج، الممثل وكل مساعديه وهم ينفذون حرفيًا. كلهم ينتجون خيالاً، بما فيهم الحالم Nathan ولكن أيضًا كورمان Cormann) الذى يجد نفسه مطرودًا أخيرًا. هذا المشهد الخاص بالحلم والمسرحية فى إجمالها يكونان إذن "شكل البناء الخيالى". هو يمتلك منطقه الخاص. هو يخضع فى الواقع Nathan للعديد من التصرفات (تجاه الآخر) تجعله يمر بالعديد من أشكال المقاومة قبل أن يفصح عن نفسه كيهودى، فمثلاً المطاردة ومعركة الموت ضد الحشرات التى نزلت من اللوحات الخاصة بـ Steiner. هذا الكابوس ليس مجرد حلم، "تحقيق مستتر لرغبة مكبوتة"، [1] إنه "التحقيق الصريح لرغبة مكبوتة". هذه الرغبة يمكن أن تكون المواجهة الشجاعة لوحوش الماضى، خصوصًا النازية، مع الإرادة فى مقاومتها، وأن ترفض كلها مع قبول المعركة ضدهم (عملية نفى من جانب Nathan الذى يقول أنه ليس يهوديًا، وهو فعلاً يهودى وإنه مُطارد على كل حال بسبب هذه "الغلطة").

---

(١) فرويد، باريس، بايو، عام ١٩٥١ .

Freud - Intteoduction á La Psychanalyse - Payot - Paris - 1951.

إن مشهد الحلم يقدم دراما لهذا النفى وهذا الوعى مع استخدام منطوق "خام" (إذن بدون مضمون). إن منطق الحلم يلجأ، كما رأينا، للتكديس المجازى، لتحرك الكناية وخصوصًا – كما سنرى بعد ذلك – للتصور Rücksicht auf Darstellbarkeit.

الحكاية

الخيال هو تأثير رغبة واعية، شبه واعية أو لا شعورية للموضوع. ما هو معتاد لدى كورمان Cormann (كما نتصوره)، ولدى شخصياته والمتوقع لدى كل إنسان، هو الإحساس بالإدانه باستكمال الحياة بعد انهيار أسرة أو شعب، إحساس قد يذهب إلى حدّ المشاركة الموضوعية مع الشر. Steiner ، الذى وقع حكم الأعدام على أهله لكى يحيا، قد انتابته دائمًا هذه الإدانة، ولكن بعد زيارة جلاده، فهو لم يعد يتحملها. هو لم يعد يقبل فكرة أنه كان شريكًا فى جرائم النازى وكأن شيئًا لم يكن يلعب أمام جمهور "مغلّف بإحساس غامض ومريح للإدانة" (صفحة ٨٧). بالنسبة لـ Goldring، الذى ولد بعد الحرب من أبوين يهوديين استطاعا أن يفلتا من المعسكرات، فإن الإدانة بالنسبة له ليست واعية، حتى أنها منفية. ولكن ذلك لا يمنع أنها تلتهمه:

إدانة بأنه لا يشعر بأنه يهودى ومتماسك مع أمثاله، وأنه لا تعنيه سوى النجاحات الفنية والمسائل الجمالية، الأسلوبية، العاطفية، الاجتماعية (صفحة ٨٨). هذه الإدانة، يشعر بها، عندما – مثل أدويب Oedipe – جاء ليستخبر عن شخص آخر، قبل أن يلاحظ أنه لا يوجد منهم غيره. ولكن هذه الإدانة تزول، عندما يقوم بإنقاذ Steiner من الانتحار، ويشارك فى علاجه وخلاصه. ويجد

---

(١) برتولد بريخت Petit organon Pour Le théatre : Bertold Brecht، باريس، Lásche، عام ١٩٦٣ و عام ١٩٦٥، صفحة ٨٨ .

فيه الأب، ولكن أيضًا الأم، لأن امرأة حلمه "له وجه Theo Steiner" (صفحة ٧٤).

تكون القصة اللاشعورية بالطبع، مع استخدام تعبير بريخت Brecht، "قلب العرض المسرحى"[1] ولكنها أيضًا مختبأة ومدفونة. إن البناء الخيالى، ووضعه فى حوار درامى ذى تسويق عال، الحبكة التى تواجه دائمًا، كل ذلك يعطى للخيال بناءه الواضح، وهو فى رأى كورمان Cormann ضمان لاستخدامه وحمايته، لأنه "بسرعة فائقة، على الورق، يصدر الخيال قواعده الخاصة، ويفعّل عقلانيته المحددة".

إن الفن المسرحى فى مسرحية "دائمًا الإعصار" يحترم قوانين النوع الأدبى قصة درامية جدًا، مشاهد للصياغة، حوارات مضبوطة بعناية، "أشكال نصية" مجهزة بإتقان شديد.

الأشكال النصية

إذا كان المنطوق يفرض قانونه على صعيد النص متناه الصغر للأصوات والأشكال الأسلوبية، هو أيضًا يلعب دوره "صائغ، منظّم، ومخطط للتخيلات" على مستوى "الأشكال النصية". إن الأشكال المسرحية تحتفظ بالفعل بقدر كبير الاختيار المسئول، ولا تقتصر على أن يكون مضمونًا مستقرًا. إنها تنقسم إلى نوعين: الأشكال الدرامية المعروفة مثل النزاع، الهجوم والدفاع فى المشاهد التى تتنازع فيها الشخصيتان، والأشكال المفتوحة وغير المحددة فى السرد والمونولوجات، والأحلام التى لا يخضع فيها الممثلون لقوانين المكان والزمان، ولكن إلى التخيلات والأحلام. فى هذه الحالة الأخيرة، خصوصًا فى المشاهد ٣، ٥، ١٠، ١١ فإن الكتابة الغنائية - الملحمية - الحلمية، المنطق يهرب من

الرقابة العقلانية للتبادل الحوارى، وتكوّن مادة نصية، نسيج نص يجب الإمساك بتنظيمه المنطوق.

إن منطق المنطوق فى المشاهد يهدد فى كل لحظة تفجير الإطار الضيق والصارم للمشاهد الدرامية والمرتبطة تمامًا، كما لو كان تصوير Steiner أو هذيان Nathan يحتفظان من التخيل الأصلى لكورمان Cormann القدرة على فك كل شىء وإذابة كل شىء، وكما لو كانا خاضعين لمبدأ تصوّر الحلم. كان فرويد Freud يشير بكلمة تصوّر Fgurabilité للتعبير عن Darstellbarkeit حرفيًا: "أخذ فى الاعتبار تصوّر الحلم"[1] وكان لا كان Lacan يترجم هذا التعبير كالآتى "مراعاة لطرق الإخراج".

تصوّر الحلم

التصوّر هو الطريقة التى يحدّد بها الحلم علاقاته بين الأفكار، خصوصًا الهوية، التنقل، التزامن، التناقضات، واختصارًا كل ما يكشف عن عمل الحلم، كل ما يصل بين موضوع مرئى وآخر، كل ما يسمح بتقديم أفكار بصورة مرئية دون أن يكون ضروري المرور باللغة من أجل تفسير حلم المشهد ١١، يجب إذن التمييز بين المنطق الداخلى ومختلف أطواره، إعادة بناء السيناريو الذى يقود الحالم من موضوع إلى آخر، مما يحدد إدراكه حتى نداءه الأخير ("ياغبى" أو اشتقاقيا، الذى يتقدم بدون عصا، الذى يعرج مثل أوديب Oedipe، الذى يكون دائمًا الأخير فى الفهم عندما يكون الموضوع يخصه).

---

(١) طبقًا للترجمة الفرنسية لـ J. laphanche و J. B. Pontalis مقال Prise en Consilderation le la figurabilite, Vocalrilaire de La Psychanalyse، باريس P U F، عام ١٩٦٧

هذا التصور، أو لنعد للمعنى الحرفى للغة الألمانيـة Darstellbarkeit، هذه "الإمكانية للتقديم"، يستخدمها Steiner بكثرة، ولكن الأشكال التى يبدعها تبدو له غير مناسبة ويقوم بمسحها بانتظام (صفحة ٢٣)، كما لو كان يريد أن يتضمن (أو يمحو؟) المخلوقات الوحشية لماضيه.

فى علاقته بالآخر، يستخدم هو، بطريقة استحوازية، تعبير "هل نتخيل" "Figurez - Vous"[1]، طريقة القول إن الآخرين يجب أن يتخيلوا ما عاشه ويبقى غير متخيل بالنسبة لهم. منذ عشرين عامًا، يحاول أن يتخيل ما رآه وفعله، مع علمه أن هذه الصور لا تصلح للتقديم، وأن فقط الحلم والتخيل والفن لديهم ما يكفى "مراعاة تجاه ما هو مقد" (متصوّر).

هذا التصور للحلم، أليس ما يصفه كورمان Cormann "كعرض لتخيّله الشخصى". فى هذه المواجهة لهاتين الشخصيتين المتناقضتين، واللتين تظهران في النهاية كثيرة التشابه. إن كورمان Cormann يستخدم، بطريقة شبه حرفية، الصور وردود الأفعال التى تخصّه (وتخصّنا). وهذه هى الطريقة الوحيدة بالنسبة له للوصول إلى تخيّله، لتقييم ومراقبة كيف يعبّر هذا التخيّل عن رغبة وأحيانًا يجد حلاً للنزاع.

٢ - الفصل الثانى: الأداء المسرحى:

عندما نقرأ النص الدرامى، فإن عرض تخيّل المؤلف قد تم. وحينئذ يبدأ القارىء رحلته فى النص وفى رأسه. وحرّ فى تخيل كيف يمكن لحرفيي الإخراج (ممثل، "مدير" ، مهندس ديكور، إلخ) أن يؤدوا.

(١) خصوصًا صفحة ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٥٤، ٥٦، ٨٧ .

نحن هنا فى المرحلة الثانية لكورمان Cormann، المرحلة الثريّة بصفة خاصة! - والتى "يتخيّل فيها كل الآخرين".

لقد قمنا بالإشارة فى مكان آخر[1] عن كيفية النص الذى تم إخراجه فى التلون بلون آخر تمامًا عن النص المقروء "على الورق". بما أننا هنا لا نتناول سوى النصوص المنشورة، وليست النصوص بداخل تنفيذ إخراج، فعلينا أن نتراجع فى فصل ربطة الخيوط التى نسجها كل الحرفيين. ومع ذلك، وبفضل كورمان Cormann، يساورنا شك: كتابته، والكتابة الدرامية عمومًا، ألم تتسرب عن طريق إخراج تقديرى، "بعلامات المسرحة" (6 B)، موقف منطوق (B)، إرشادات مشهدية (B, O)؟ ما هى آثار التصور التى يمكن رفعها فى هذه الكتابة؟

نلاحظ قبل أى شىء أن الإرشادات المشهدية كثيرة جدًا ومحددة، تسجل الفعل فى الزمان والمكان، تتنبأ باستخدام الأشياء وتفاصيل الأداء. هى علامات تساعد على تصوّر الأحداث المشهدية. فى مشهد الكابوس (مشهد ١١)، تقوم الإرشادات المشهدية بوظيفة السيناريو، البروتوكول التجريبى للأفعال التى تحدث، كما لو كان "Nathan الحالم النائم مانيكان" (صفحة ٧٣)، كقرين خيالى لكورمان Cormann، يعرف تمامًا تشغيل الآلة الحالمة.

إن عرض التخيّل يتم إذن، خصوصًا فى أوقات الكتابة خارج إطار الحوارات الدرامية ونزاع الشخصيتين. فى هذه المونولوجات (مشهد٥) لحلم اليقظة (مشهد ٣)، للكابوس (مشهد ١١)، فإن الكتابة تعتبر آتية بعد الدراما: هى تهرب من التبادل الحوارى نحو نصية تتقدم بطريقة ترابطية (وليست جدلية)، بدفعات وانزلاقات المنطوق. إذن هذا لا يمكن حدوثه إلا خارج اللغة، فى لحظات تكون فيها الرؤية التخيلية قادرة على تصور الواقع.

---

(١) بافيس P. Pavis: L'analyse des spectacles، باريس، Nathan، عام ١٩٩٦، صفحة ١٨٢ - ٢٠٤.

يبدو إذن من الطبيعى أن نتحدث مع كورمان Cormann عن "ربطة الخيوط المعقّدة، مازجًا مؤلفًا، نصًا، ممثلين، أداءً، مخرجًا، إدارة، ديكور، إلخ، لأن النص يحمل كل هذه الآثار مسبقًا. هذا الحدْس عند كورمان Cormann يطابق فرضيتنا للتواصل بين المؤلف، ممثل، مشاهد من خلال الإبداع "الوحشى" للمتفرج[1]. يبقى أن ندرس "فى أى استعداد، فى أى مشروع نجد المتفرج؟"

الفصل الثالث: استفهام المشاهد: المناداة

المسرح ودوره ككاشف

المسرح ليس فقط مكتوبًا، يتم استقباله، فى آخر تحليل، الذى يحدد ملاءمته هو المتلقّى. هذا هو أيضًا موضوع "دائمًا الإعصار": مع رغبته لإخراج "الملك لير" Le Roi Lear، لم يتوقع Goldring أن هذه المسرحية ستظهر على السطح تاريخًا طويلاً حزينًا ومخزونًا. هى فى الواقع المسرحية التى قام بأدائها Steiner فى معسكر الاعتقال فى تيريزين Terezin، وعند إعادتها بعد خمسين عامًا، اضطر لأداء عمل مسبّق على نفسه. كردّ فعل، Goldring سيعيد تحديد حياده وهويته. وبتوحّده مع لير Lear، هذا "القذر العجوز"، Steiner يدخل فى عالم العمل الأدبى، ولكن ذلك يحيى إحساسه بالإدانة، برغم رفضه لها:

"لا يوجد شخص مدان، لا أحد، أقول لا أحد، سوف أُبرئهم جميعًا" (٦٥).

"أما أنا، فإننى ضحية أكثر من متهم" (صفحة ٧٤).

---

(١) انظر الفصل الأول ٤ ، ٥ .

إن مسرحية شكسبير Shakespeare، التى أخذ منها وترجم معها كورمان Cormann مقاطع بحرية، هى منبع ثرى لتداخل النصوص ملىء بالإيحاءات الخاصة بالإدانة والشيخوخة التى تنهل منها الشخصيتان. وبما أنها أصبحت خيالاً فى الخيال، فإن مسرحية "الملك لير" تأخذ كل واقعيتها المرجعية وتكتسب موضعًا تناقضيًا لنبع لا ينضب من الشواهد والحقائق. كل واحد يجد فيها تبريرًا لقضيته فى هذه اللحظة حتى آخر الشواهد التى تحرّر الأصدقاء من ضرورة إعادة ما تنتظره منهم التقاليد والقيم:

"نقول ما نشعر به، وليس ما يجب أن نقوله" (صفحة ٨٨). شكسبير Shakespeare مثل الأدباء الآخرين المذكورين بجملة واحدة (ريك Rilke، هتلر Hitler، هوس Hess، سارتر Sartre) يميلون إلى الإذابة فى مكان واحد يجمعهم وهو الخاص بكورمان Cormann، وأن ينسجوا فى نسيج النص، خصوصًا ما يخص الهذيان (مشاهد ٣، ٩) والأحلام (مشهد ١١) فى المناطق "ما بعد الدراما". القراء فقط هم الذين يلاحظون ذلك بفضل هلالين مزدوجين. إن تدخلهم يثرى القراءة، بدون أن يكون ذلك ضروريًا للفهم. على أية حال، المسرح لا يكشف إلا ما هو موجودًا هنا فعلاً. أما بالنسبة للأنا "المجزئة" (صفحة ٤٦) للشخصيات، فهذه راحة لا تقدّر.

إعادة تكوين الأنا

لأسباب مختلفة، ولكن فى الواقع متشابهة، فإن الفنانين المسرحيين لهما أنا هكذا يصف كل واحد منهما الآخر. يعتبر Goldring أن من "واجبه كشخص مجزىء أن يذهب بجوار لير Lear، هذا المجزىء القائد" (صفحة ٤٦).

فى الحقيقة، برغم خلافاتهما الظاهرة، فإنهما متفقان ويجاهدان فى وضع فى الاعتبار وضعهما الحقيقى، قبل أن ترتق رويدًا رويدًا الأنا، الخاصة بكل منهما.

وهكذا ورويدًا رويدًا، هذه الأنا يعاد تكوينها، فهى لا تصلح لمهاجمة الآخر، ولتهديده، ولكن لإقامة حوار هادىء وبدون خلفيات. الكلمة المعقّدة تصبح سلسلة، وتفككًا، حتى تسمح للآخر برؤية ما بداخلنا، وينفتح للحوار والتبادل، وحتى يرى نفسه فى الآخر. ونفس الشىء يحدث للمشاهدين الذين يحضرون تغيراتهما: يجدون وحدة بسبب انتباه مشتت، فهم يقومون بإعادة لصق أجزاء الأنا الخاصة بهم، ويجدون من خلال تقريبهم من هذين الرجلين وحدة المسئولية، التى يتم الحصول عليها بإضافة إدانة Steiner وعدم مبالاة Goldring.

المطابقة

يجد المتفرجون أنفسهم مأخوذين بمعركة القمة بين الممثلين الفذّ والمدير البارع. فهم ليست لهم حرية اختيار الجانب الذى ينحازون إليه، ويتوحدون بسهولة، وبالدور، الشخصين كما لو كانا وجهين لشخص واحد. كما يحدث لهاتين الشخصتين، واللتين توافقا حتى لو كان ذلك فى الانتظار اللانهائى والتنازل عن أى مشروع خارج المنزل (صفحة ٨٩)، فإن المتفرجين يتواجد لديهم شعور بالتوافق مع الذات، ويتمتعون بلذة التوحد مع هذه المخلوقات الخيالية.

فى عملية التوحد، يبنى الفرد نفسه عندما يجد فى الآخر ذاته، مثيله، عناصر يعتنقها. وبعكس المظاهر وبعد بدايات صعبة، تتوحد كل شخصية مع الأخرى. Nathan، الذى كان فى بادىء الأمر حذرًا وغير متجاوب، يتوحد فى النهاية مع Steiner. هو يفهمه بالمطابقة، لايحكم عليه وهو مستعد لاحترام قراره

ألا يؤدى دور لير Lear، لدرجة أنه يختار أن يبقى بجانبه، وأن يبقى على شعلة المنزل. وبالتوازى، يساعد Steiner Goldring فى إعادة إيجاد ماضيه، ويقيم نسبوية بحثه عن النجاح. فهو لم يعد رافضًا لفكرة أن يقدم نفسه، وأن يقوم بتقديم "صورته الذاتية فى شخصية لير Lear" (صفحة ٨٨).

فى هذا القبول للآخر، فى هذا التوحد معه، التنازع بين الأنا الخاصة بكل واحد منهما يجدان أخيرًا السلام. إن المتفرج يسلك طريقًا موازيًا، ويختار بين المواقع التى كانت فى البداية متناقضة للشخصيات، ثم يقترب أيضًا من انسجام المنزل، حتى لو كان هذا الانسجام قصيرًا وضعيفًا. سوف يشعر حتمًا أن هناك نداءٍ موجهًا له عن طريق هذا الفعل أو ذلك القرار، ويكون لديه "اليقين السرى أنه له (وله وحده) يكون موجهًا.

الاستفهام (المناداة)

هذا التوجه له وحده، ما كان التو سير Althusser يسميه "الاستفهام"[1]. بقصد مناداة النفى والمشاهد أيضًا فى محاولة الفهم والمشاركة، يمثل توقيع المتفرج فى العمل الأدبى، علامة التأثير الذى تحدثه المسرحية عليه.

ماذا نأخذ من المسرحية ، من التخيل الأصلى لكورمان Cormann؟ حتى لو كانت "القضية اليهودية" ليست فى قلب اهتماماتنا، سوف نشعر بالتأكيد بالتأثر من هذه الردود المعاكسة للأفعال تجاه الإدانة الفردية والجماعية، تجاه ما يسيطر على Steiner أو برود Goldring. نحن نبحث عن المكان الهندسى بين

---

(١) لويس التوزيز الاستفهام: من أجل ماركس. باريس ماسبيرو ١٩٦٥ .

Louis Athusses: pour Max. Paris. Masqero. 1965.

هذه المواقع المبالغ فيها. وهكذا نجد أنفسنا مأخوذين منحازين، لاستخدام صورة سارتر Sartre. مهما كان انفساخ الشخصيات، موقفها المعاكس، قدم أفكارها أو حداثتها، سوف نقبل مواقعها ونعتبرها شرعية ومكمّلة، سنلعب الدور الذى يسمح لنا باصطحابها من الصراع إلى الاتفاق. وفى النهاية، سوف نقبل هذا "سوء التفاهم الأخير" لكورمان Cormann، أن المسرح، كل مسرح، يعمل لنا، يتوجه إلينا، لا يخص سوانا، باختصار لا يقسم إلا بنا. إنه طبقًا للعبة كلمة المؤلف لهذا "الإعصار دائمًا" فى عمل، "مسرح حلم" : مسرح لا يكون إلا بالتخيل الذى يثيرنا ومسرح حالِم، مثالى، ضرورى، لأنه يمسّنا ويشفينا أكثر من أى دواء.

الشرح، هو فن سوء التفاهم، الاقتناع بأن النص لا يتجه لسواى. هذا سوء التفاهم، هو إذن سوء تفاهم طيب ضرورى، والمتفرج وحده هو الذى يمكن أن يجعله شرعيًا. هو الدليل على أن المتفرج قد مرّ مرورًا طيبًا على تخيّل الكتابه، وأنه قد استخدم بنفسه تخيله وانتباهه العائم، وأنه قد أدى "عمله على النص"، دون أن يتنازل عن عقلانيته، وعن معناه الشكلى والرمزى.

قراءة النص أو الإخراج، هى إذن التعرّف على الأشكال النصية، منطق المنطوق على كل المستويات الممكنة، ولكنها أيضًا معرفة الرجوع والصعود نحو تخيّل المبدع، إلى منبع النص قبل النزول وإعادة الدوران فى الاتجاه الآخر، من المؤلف إلى النص ومتفرجه المستقبلى، كما حاولنا أن نفعل هنا، ونحن سائرين وراء أفكار كورمان Cormann. إنه من الواضح أن ترميزية علم النفس لا تلغى التحليل الدرامى، النصى، الرمزى، ولكنها تغذيه.

الإعصار يثيرنا دائمًا

تمرينات تحضيرية

١- الحيوانات والأصوات: فى المشهد ١١، أوجد حركة حيوان لتقديم الحشرات وكذلك مختلف الأصوات.

٢- تصور الحيوانات: ارصد مختلف الحيوانات التى جاء ذكرها فى النص وقم بتأليف لكل واحد منهم حركة أو صرخة تميّزه. قم بأداء الدورين لهذه الحيوانات.

٣- شكسبير Shakespeare: استخراج من المسرحية كل الشواهد الخاصة بشكسبير Shakespeare، وقم بأدائها كحوار بين Steiner و Goldring.

٤- عناوين المشاهد: استخدم العناوين كتعليمات للارتجال بين الشخصيتين.

٥ - "سبب الرعد" (صفحة ٧٣): تخيّل وقم بأداء السبب والشرارة التى تربط جملة، ردّ، مقطع بالتى تليها، واشرح بالأداء الصلة بين السبب والتأثير.

٦ - استيهام "تخيّل، حلم، سَهر، إلخ": قم بأداء فقرة من مشهد، أو مشهد قصير، كما لو كان حلم يقظة، كابوسًا، تخيّلاً، استيهامًا إلخ.

خاتمة

الفن المسرحى الفرنسى المعاصر:

بعض الاتجاهات

قد اعطت هذه المسرحيات التسع، التى تم اختيارها صدفةً، بهدف عرض واحد وهو اقتراح اختيار واسع لمسرحيات واستعراض تنوّع وجهات النظر، انطباعًا عن وحدة اهتمام، كما لو كان مؤلفو هذه المسرحيات قد اتفقوا على الأساس.

- ومن أجل مزيد من الوضوح، سنعيد أهم نقاط الرسم التى قدمناها عن التعاون، كتعبيرات مقارنة، وكذلك تساؤلاته الضمنية.

١) النصية

إذا كان من المفترض أن كل نص هو نسيج مصنوع من نصوص أخرى، شواهد، إيحاءات ثقافية، فإن هذه المسرحيات لها نسيج نصى مكثف جدًا. فهى مقروءة، حرفية وأدبية فى آن واحد.

أ) - ١- القراءة، والحرفية والأدبية.

باستثناء "أنت، يا من تسكن الزمان" لنوفارينا Novarina، فإن المسرحيات التى تضمنتها دراستنا مقروءة تمامًا: أن القارىء قادر على تخيّل موقف ،حيث يجد فيه المعنى. وإذا ما قارناها بالفترة الماضية، فترة العبث أوبيكيت Beckett، فهى مفهومة، على الأقل فى تفاصيل كتابتها، أكثر من قصتها أو فى النص الضمنى اللاشعورى والأيديولوجى. أبسط شىء، لقراءتها، هو أن تأخذها حرفيًا، بدلاً من أن تحاول أن تجدلها معانى مجازية أو خفية.

وبالرغم أن هذه المسرحيات معقّدة، ومتعددة المعانى، وأحيانًا كثيرة لا تقرر شيئًا، فإنها تسمح بفك رموزها من أول درجة. هى لا تهدف أساسًا إلى تقديم أو وصف الواقع، هى تؤكد نفسها كأشياء جمالية حساسة مقبولة تمامًا.

هذا إضافة إلى أن النصوص تؤكد على خصائصها الأدبية، لأن مؤلفيها يأتون فى أغلب الأحيان من الأدب، من الرواية بصفة خاصة من عالم الرواية (ساروت Sarraute، فينافر Vinaver، كولتاس Kaltes، ريزا Reza)، هذه المسرحيات ليست على الإطلاق سيناريوهات يمكن إهمالها وليست تجزئة مقررًا لها أن تختفى فى الإخراج. هى أيضًا ليست، كما حدث منذ سنوات مضت، أجزاء أو خامات تم تجميعها على عجل من هنا وهناك، حكاية "صنع مسرح من كل شىء" (فيتاز Vitez)، ولكن هى أعمال أدبية أصيلة لمؤلف صادق، ذات موضوع قيّم، بعد شطات المدرسة البنياوية. هذه المسرحيات لمؤلفين (كتّاب وليسوا كاتبو "سيناريو") هى أعمال أدبية، وليست مجرد مخطط جمالى لها أو نسيج مبدىء للارتجال والأداء. هى قطع تمت كتابتها "للمسرح"، لكتّاب يعرفون جيدًا كل خباياه، ولكنها ليست مكتوبة من أجل إخراج تمت مواجته فى اختياراته. إن مؤلفى هذه المسرحيات، باختلاف مؤلفى الجيل السابق، حريصون جدًا على عدم التبعية، من أجل البقاء، لمزاج مخرج وهم يركزون على إنتاج نصوص مستقلة، تحمل في طياتها قيمة شعرية وأدبية. إن بعض صفحات "دائمًا الإعصار" و "فى وحدة..." أو" كنت فى المنزل..." تعتبر ذات قيمة أدبية عالية، مع التركيز الغنائى لقصيدة نثرية ذات الأشكال الدقيقة، والإيقاع المؤكد.

A – ٢ – حذلقة

مع ذلك، فإن هذه المسرحيات المكتوبة بلغة أدبية جدًا تتناول فى كثير من الأحيان موضوعات كئيبة (تجارة المهمشين، الرغبة فى القتل، الوحدة ، حصر لقصص الحب السابقة). إن التناقض بين الشكل والمضمون يذكرنا بالتكرات البطولية – الكوميدية الخاصة بالقرن السابع عشر والثامن عشر، سواء كانت الحذلقة إيجابية (كولتاس Koltes، لاجارس Legorce) أو سلبية (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). إن الحذلقة تظهر فى شىء من التصنّع: التعبير يأخذ شكلاً أدبيًا مبالغًا فيه (كولتاس Koltes، كورمان Cormann، لاجارس Legarce) أو طابعًا كوميديًا (سيطرة التحذلق عند كولتاس Koltes). إن الشخصيات تكون فى مواقف متناقضة ومتنافرة: تاجر فيلسوف (فى وحدة...)، طبيب فنان (فن)، ممثل دبّ (دائمًا الإعصار). على عكس ذلك، فإن التحذلق الأدبى وهذا التصنّع فى التعبير لايمحوان صدق الشخصيات والمواقف.

A – ٣ – بلاغة

إن التصنّع كثيرًا ما ينادى الصور البلاغية. كذلك الكتابة تعتبر ذات تعقيد بلاغى. وبفضل ركائزها القوية الصوتية والحركية، فإن الجملة تبدو صافية ومتصلة (لاجارس Legorce، كولتاس Koltes، فينافرVinaver كورمان Cormann). إن البلاغة الخاصة بالجملة الطويلة يصاحبها أحيانًا رجوع إلى الشفهية الخاصة باللغة الشعرية، إذا كانت غنائية (كنت فى المنزل)، أو صوتية (أنت، يامن تسكن الزمان) تخيلية (دائمًا الإعصار) أو يومية ("رغبة فى القتل"، "فن"). إن النموذج البلاغى الكلاسيكى، فى تقاليد التراجيديا الفرنسية على سبيل المثال، مازال يبهر الكتاب المسرحيين.

حتى أكثر المسرحيات واقعية لدورنجر Dorringer أو مينيانا Minyana لا يستبعدون اللجوء إلى البلاغة فيما يخص البناء، استخدام أساليب أسلوبية و"الأشكال النصية" الكبيرة".

A – ٤ – أنماط الكلمات

كثيرًا ما تعود بلاغة النص إلى وجود ثنائى يحمل الجزء الرئيسى فيها، أو مبارزة أو مشادة كلامية (كولتاس Koltes، ساروت Sarraute، ريزا Reza) أومجموعة أصوات (لاجارس Lagarce)، تعدد أصوات ونظام أصداء (فينافر Vinaver) تنتهى بنسج شبكة دقيقة من الإيحاءات والتكرارات. إن تنوع أنماط الكلمات كبير: فهو يبدأ من العراك ("دائمًا الإعصار") إلى الثنائى والكورس ("كنت فى المنزل". بداخل نفس المسرحية، لا يتردد الكاتب المسرحى من تغيير مستمر لاستراتيجيته: يلجأ كورمان Cormann تباعًا إلى الحوار الحى، إلى المونولوج الحُلمى، إلى الصوت المسجّل، إلى تعدد الأصوات (مشهد ١١). يضع فينافر Vinaver فى نفس المكان متحدثين ينتمون إلى أزمنة مختلفة، وتخضع كلمتهم إلى اتجاهات متغايرة.

يعود الحوار بكل قوة، بعد المسرح الملحمى، و المونولوجات الغنائية واللامسرح (مسرح العبث) والمسرح والوثيقة المُمسرحَة، ولكن هل هو نفس الحوار؟ إنه لم يعد يهدف فعلاً إلى تبادل وجهات النظر أو الحجج حيث إنه مشدود بالعديد من الردود (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés، كورمان Cormann).

كل أنماط الكلام تبدو حاليًا مشروعة، بما فيها السرد، التراكمات (مينيانا Minyana، نوفارينا Novarina)، الحوارات متداخلة. إن معركة الأنواع الأدبية ("هل هو مسرح أم لا") غير واردة نهائيًا، ولا أحد يتساءل الآن إذا كان النص

يقدم خاصية مسرحية أو يقدم نفسه "للترجمة" بلغة المسرح. إن النصوص (وهذا التعبير كثيرًا ما يُفضّل على تعبير "مسرحيات") يجب أن تؤخذ كما هى، فى الدرجة الأولى، بدون نص ضمنى، كما لو كانت هذه النصوص ليست بحاجة إلى موقف درامى مُسبق لكى تكون.

١ - دراسة الميمات. (المضمسن المسرحى)

بخلاف - تقريبًا - موضوع الغيرية، لن نجد فى هذه المسرحيات التسع تيمة مشتركة. على الأكثر سنلاحظ أن كتّابنا يتجهون إلى تيمات عالمية، غير مرتبطة بالواقع الاجتماعى (مثل دورنجر Durringer) أو الثقافى (عند ريزا Reza). هذه التيمات العالمية، إذا كانت عاطفة (فينافر Vinever)، أو الشعور بالوحدة (كولتاس Koltés)، التهميش (مينيانا Minyana) أو الأسرة (لاجارس Lagarce)، يتعرف عليها الجمهور فى الحال، فهو يعشق أن يجد على المسرح مسائل تحرّك كل يوم حياته الداخلية. إن التيمة المشتركة، هى فى الواقع مشكلة الإنسان لإعطاء معنى لعالم محروم من مركز ومن قيم ثابتة. قليل من المسرحيات، فى الكتابة الدرامية الفرنسية المعاصرة، تتعرض بصراحة للمسائل الاجتماعية الراهنة: انشقاق اجتماعى، فقر، تسلط وسائل الإعلام، العولمة.

هل كل شىء إذن مركّز على الحديث عن الغيرية والإحساس بوجود الآخرا والغير؟

يعيش الإنسان أزمة هوية عميقة. هذه الهوية لم تعد تعطى له بسهولة، فهى محتاجة إلى اكتشاف، أو حتى يجب اكتسابها. إن الكتابة الدرامية، والفن عمومًا، يجب أن يساعداه، كل من المسرحيات التسع.

فى "أتفه الأسباب" (من أجل نعم أو من أجل لا - لساروت)، الهوية الإنسانية تتحول إلى H1 و H2، وجهان فى نزاع لاتجاهين مختلفين للشخص، من يقول نعم ومن يقول لا، من يعيش فى العالم ومن يبتعد عنه. إن الغيرية مُؤسسة للغة وللطبيعة النزاعية للإنسان.

فى "وحدة..."، التاجر والزبون يتواجهان من أجل المتعة فى اللعب بالكلمات، ولكنهما يحاولان أيضًا إصلاح الجدلية الخاصة بالرغبة والتجارة، وأن يعيدا التبادل الذى أوقفه الرفض الفردى للانفتاح على الآخر.

فى "الإعصار دائمًا"، يمر البحث عن الهوية بالنسبة لـ Steiner بإدراكه لإدانته وبالنسبة لـ Goldring بقبول مصيره اليهودى. إن الماضى يلاحقهما، مثل الإعصار، وينتهيان بقبول هذا الجزء من ذاتهما، بدلاً من الهروب أو نكران وجوده.

فى "صورة امرأة"، يبحث القارىء عن الهوية الحقيقية لصوفى Sophie، ما يحركها، واللغز الذى يجعلنا نحب إما مبكرًا جدًا وإما مؤخرًا جدًا. معرفة حقيقة الآخر أو مؤخرًا جدًا. معرفة حقيقة الآخر، هو ألا تكون وحيدًا فى معرفته، هو أن تشارك الآخر الجزء الخاص بنا من الحقيقة.

فى "فن"، هويّة الأصدقاء الثلاثة تعكرها استحالة الحكم على الفن والعالم بصورة جماعية، بينما أقنعتهم الصداقة أن فى استطاعتهم مراقبة ذوق وحياة الآخر.

إن الغيرية أكثر من تيمة، هى مبدأ تأسيس فى كل تبادل إنسانى. بهذا المعنى، هى تحتل بالضرورة موقعًا فى مفترق الأعمال الدرامية. إذا كانت الغيرية مبدأ لغة درامية مع ضغط، وحبكة وشخصية. فلن يدهشنا ذلك، ولكن من غير المنتظر

أن تكون أيضًا التيمة المتسلطة على الفن المسرحى المعاصر. هى تعبر على كل حال بصورة جيدة عن رغبتها المؤكدة في التواصل مع الغيرية. إننا نحاول إثارة الآخر من أجل أن يتكلم (كولتاس Koltés، كورمان Cormann)، نحاول أن نشتبك معه (ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ونذهب إلى نهاية النزاع (ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، مينيانا Minyana). بفضل الغيرية، أعاد هؤلاء المؤلفين بناء العلاقة الإنسانية، مهما كانت النزاعات، فهم يجدون وحدة ضائعة، يقابلون الآخر فى ذاتهم، وبالعكس. لقد انتهى الأمر بالنسبة لمونودراما بيكيت Beckett، والفرد الذى يحفر فى ذاته بحثًا عن مخرج غير موجود. كل واحد يحاول أن يعيد بناء رباطه بالآخر، برغم الوحدة.

مثل هذه الدراسة التيمية المركّزة على الغيرية تتطلب فنًا مسرحيًا يسلّط الضوء على التبادل برغم الموانع من كل نوع ويركّز على الدرامية أكثر من المسرحة.

٢- فن مسرحى

٢- ١- هل هى عودة للدرامية؟

يبدو أن المسرح قد استعاد ثقته فى نفسه فى لغة درامية حيث تسود من جديد (بعد العبث ومسرح الصور) "الحجج" (فعل، قصة، شخصية)، ليس فقط عند كتّاب المسرح الذين يرتبطون بالحوار والمسرحية المبنية بصورة طيبة (كورمان Cormann، ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ولكن أيضًا عند الذين يهتمون بالمنطوق المسرحى والبناء الدرامى، وهم يتحدثون بالماضى فى مقاطع طويلة (لاجارس Lagarce، كولتاس Kaltés، وأحيانًا: كورمان Cormann، ريزا Reza).

٢ - ٢ - هل هو قالب مشترك؟

هذا الاهتمام بالحوار، والصراع والسرد نجده لدى أغلب هؤلاء الكتّاب المسرحيين، إلى حد أننا نتساءل إذا كانت كل هذه المسرحيات لا تستخدم نفس الشكل الكبير، يكتفى به كل مؤلف ويملؤه ويلوّنه على طريقته: الكشل الغنائى اوالدرامى الجديدان لحنين فردى، لشكوى أليمة، لذاتية شعرية، لنداء للعالم. ومع ذلك فإن هذا النداء لا ينتظر من العالم ومن المسرح أى ردّ مباشر. كل هؤلاء المؤلفين، فى الواقع، مهما كان اختلافهم، يشتركون فى استخدام جديد رمزى للنصوص، أسلوب تحليل يختلف من التحليل البسيط الدرامى، الذى يصف النصية وصلتها بالفن المسرحى.

٢ - ٣ - هل هو فن مسرحى جديد؟

هل يعنى ذلك أن الأشكال كلها جديدة وأن هناك فنًا مسرحيًا جديدًا؟ إذا ما قارنا هذه الكتابات بسابقاتها، خصوصًا كتابة العبث، فإن هذه الكتابات لا تكوّن فنًا مسرحيًا جديدًا. التجديد حدث خصوصًا مع فينافر Vinaver، كولتاس Koltés ولاجارس Lagarce، و إلى حد ما! فى الواقع إن فينافر Vinaver لا يفعل شيئًا سوى السير على خطى تشيكوف Tchékhov، مع التخلص من اتجاه الكلمات والتفتيت للحوارات الكلامية. يعيد لاجارس lagarce عدة أساليب من الدراما الساكنة لميترلنك Msaeterlinek. أما كولتاس Koltés، فإن فن المسرح، الذى يتغير من مسرحية إلى أخرى، يبقى مرتبطًا بالصراع والشخصية، حتى إذا بقى رهان الحوار والتجارة غير مؤكد. فى أغلب الوقت، يقدم الفن المسرحى نفسه كبناء انتقائى. تتعايش فيه العديد من التقنيات، خصوصًا البناء الكلاسيكى والهدم ما بعد الحداثة (ريزا Reza، كورمان Cormann).

٢ - ٤ - أى نظرية للأنواع الأدبية؟

لا يأتى الحلّ من نظرية الأنواع الأدبيـة، لأن الأشكال المتـغـيـرة جدًا لم تـعـد تدخل فى فصائلها المعيارية والساكنة. التناقض الدرامى/ الملحمى لم يعد يعمل، لأن المؤلفين يمزجون بسهولة سردًا طويلاً مع تبادلات حيّة. وإذا ما تعدينا الحل دراميًا/ ملحميًا، نجد أنفسنا فى مواجهة فن مسرحى مفتوح، بلا كوارث، بلا تضحية، بلا خاتمة وبالتالى بلا إرادة للختام. فى كل المسرحيات التى تمت دراستها، الخاتمة مفتوحة، متروكة لتقدير القارىء، حتى إذا كانت النبرة الساخرة أو الوقحة التى تغلف المسرحية تترك مع ذلك معرفة الوضع النهائى، سقوط المسرحية: عودة إلى خانة الرحيل بالنسبة لـ H1 و H2 فى "لاتفه الاسباب"، بالنسبة للأصدقاء المتصالحين فى "فن"، بالنسبة للنساء فى "كنت فى المنزل" اللاتى تستمر فى الانتظار.

إن صفة ما بعد الحداثة أو ما بعد الدراما لا تأتى بأى إيضاح، والحلم الخاص بنظرية الدراما ما بعد الحداثة المبنية على نموذج زوندى Szondi [1] لا يتوقف عن الابتعاد. إن النظرية تتحرك فى النصية (A) فقط وتدعو إلى ترابط هذه الفصيلة مع المفاهيم الدرامية الصرفة (من ١ إلى ٤).

هذه الصلة بين النصّية والفن المسرحى تكوّن الكتابة، بمفهوم فوضوى، وبنظرية غير مكتملة، ولكنها أساسية بالنسبة لهذه المسرحيات المعاصرة.

---

(١) بيتر زوندى Thérie du drame Mooderne : Peter Sczandi، لوزان، عام ١٩٨٣، ترجمه من الألمانية باتريس بافيس patrice pavis.

٢ - ٥ - فن مسرحى + نصية = كتابة

فى مواجهة نقاط ضعف الفن المسرحى، غير المجدد، واختفاء الشخصية أو الشخصية المضادة، نصل إلى التركيز على إبداع نصّية جديدة، مساحة خطابية حديثة. والمقصود بالنصّية، هى الوسائل البلاغية والأسلوبية للخطاب، الميكانزمات النصّية. فمن النصّية، يبدأ التحليل بسبب عدم التجديد فى الفن المسرحى واختفاء الشخصية وأفعالها.

٣ - الشخصيات

برغم كل شىء، الشخصية لم تختفى. بعد الرواية الجديدة، كان الظن أن الوقت قد جاء لذلك. وهكذا عند بيكيت Beckett أو ساروت Sarroute، لا تحمل الشخصية سوى أرقامًا وحروفًا. ولكن الشخصية تستعيد أخيرًا عافيتها.

إن القطع المنفصلة "لصورة امرأة" تعطينا رويدًا رويدًا صورة أكثر اكتمالاً للشخصية، ودوافعها، ومحيطها. ويستعيد الكتّاب المسرحيون الرغبة فى كشف جوانب حميمية للشخصيات، للمتفرجين (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). وتستعيد الشخصية جزءًا من هويتها، وليكن كوحدة للمتناقضات (عند كولتاس Koltés وساروت Sarroute وكوحدات تكميلية (عند مينيانا Minyana، ريزا Reza، وكورمان Cormann)، أو جوقة أو كورس، ثلاثى أو خماسى.

وهكذا، برغم تواجد النصية فى هذه الأعمال الأدبية، فإن فصيلة الشخصية لم تجد نفسها مذابه بالكامل. لقد تواجد رباط جديد بين الشخصية والنص: لم يعودوا مقصورين، وتأثيرات الشخصية عند كولتاس Koltés أو كورمان Cormann، لم تعد تمحوا النص، بل بالعكس. إن الشخصيات القوية جدًا

والمتميزة جدًا فى "وحدة..."، عندما قام بأداء أدوارها باتريس شيرو Patrice Chéreau وباسكال جريجورى Pascal Grégory، قد ساعدا على "سماع النص" - بفضل إلقائهما المحدد. ركائزهما الحركية والإيقاعية، وأداء نظراتهما وأوضاعهما - البلاغية المتموجة لجمل كولتاس koltés قد ساعدا على رسم الشخصية وإبراز النص. إن الشخصيات تحترم وتقيّم رقة النص، الفن الإلقائى للجملة بالانطلاق فى تطبيع دقيق للغاية، وأحيانًا متظارف، للمتشردين. بطريقة مماثلة، فى "الإعصار دائمًا"، نجد تأثيرًا قويًا للشخصية المتازعة ولكنه سرد طويل أدبى وحُلمى، يستخدم بصورة متقنة جدًا وشبه مستقلة للّغة.

إن الوصول إلى الشخصية لم يعد يمر بالضرورة عن طريق تحليل نفسى أو فعلى، فهو يتم بواسطة إمساك إيقاعى وصوتى للاتفاقيات، للإلقاء، لحركة الجملة، وهذا فى إطار التقاليد الفرنسية الخاصة بالخطابة فى مسرح ساروت Sarraute، كولتاس koltés، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann، إن تأثيرات الواقع والأصالة وتأثيرات المسرحة أو البلاغة تكون مرتبطة جدًا وتتناوب بلا توقف. نلاحظ ذلك فى إخراج كولتاس koltés الذى قام به شيرو Chéreau، وإخراج لاجارس الذى قام به نورداى Nordey، وإخراج مينيانا Minyana الذى قام به كانتاريللا Contarella، وإخراج نوفارينا Novarine الذى قام به بنفسه.

هذه التأثيرات الخاصة بالمسرحة لم تمنع، بل بالعكس، الوصول إلى الواقع، ولكنه وصول غير مباشر، يتطلب الكثير من قدرة التعاون من القارىء. يجب على القارىء أن يبذل مجهودًا كبيرًا لإعادة تكوين موضوعات (٤ ، ١) المسرحية، التى لا تكون دائمًا سهلاً الوصول إليها منذ الوضع الساذج. هذه الموضوعات، كثيرًا ما تكون غير واضحة، وحتى عكسية ومخيبة للأمل، وهى لا تتصل بتحليل منهجى للعالم، هى لا تحاول أن تشرحه، وأكثر من ذلك لا تحاول تغييره، كما لو كانت مسألة المعنى، معنى العمل الأدبى مثل معنى العالم، قد أصبحت مُهملة.

٤ - أيديولوجية وشرعية

٤- رؤية للعالم بلا أوهام

هل يسمح لنا أن نبحث لدى كل هؤلاء الكتّاب المسرحيين عن رؤية للعالم تساند تجاربهم؟ لن نجد أية رؤية إجمالية، أى قاسم مشترك. هم لا ينادون بأية فلسفة، بأى تيار فكرى - وجودية، عبث، ماركسية - ولا أى حركة فنية. فكرة الانضمام لأى حركة تقدمية أجنبية، وأكثر من ذلك اعتناق فكرة أو تقديم نظام فلسفى، قد تقربهم. ناتالى ساروت Nathaklie Sarraute، على سبيل المثال، قد فكرت كثيرًا فى الرواية وقدمت نظرية الانتحاءات، ولكن أفكارها عن العالم لا تظهر فى مسرحها. يخشى فينافر Vinaver أيديولوجياته مثل أى مسئول عن النقابات ويدرك عمله ككاتب كطريقة لإعادة بناء الواقع. يمر كورمان Cormann بالتجربة مع شخصياته من ثِقل الإدانة ويشير إلى الطريق نحو الغيرية والهوية كل هؤلاء المؤلفين متشككون بالنسبة لإمكانية التأثير على الواقع بأسلحة المسرح.

٤ - ٢ - استخدام الواقع

ولكن ما هو الواقع الذى يمكنهم استخدامه؟ إن استخدامهم للواقع يتغير كثيرًا من حالة إلى أخرى. قليل من يعتقد منهم الشهادة مباشرة، شبه تقليدية، من الواقع (دورنجر Durringer). إن واقعهم فى مكان آخر: فى الخيال (لاجارس Lagarce، كورمان Cormann)، فى اللغة (ساروت Sarroute، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina) بالنسبة لهؤلاء الثلاثة، فإن الكتابة تعتبر طريقة رمزية للوصول إلى الواقع، نظرًا لعدم إمكانية تغييره.

وإذا كان لا يوجد معنى للفصل بين التراجيديا والكوميديا فى هذه المسرحيات، فإنه من الصائب بالتأكيد أن نميّز أسلوبين لتقديم الواقع:

- كتقديم إجمالى وطبقًا لتجريد تحوّلى للجانب التراجيدى المأسوى

- كتقديم خاص وطبقًا لتصور مجسّد للعالم للجانب الكوميدى الهزلى

إن غالبية مسرحياتنا تتميّز بالتعميم، التجريد، والابتعاد عن الواقع. من هنا نلاحظ هذا الجانب التراجيدى الجديد، الجاد، المتصنع، المجرّد، المجازى لأعمال ساروت Sarroute، فينافر Vinaver ، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann. إذا كانت بعض هذه المسرحيات كوميدية، برغم هذا الابتعاد عن الواقع من خلال التقديم، فهى صدفة، كما لو كانت بالرغم عنهم، كما لو كانت مكافأة أو لذة خجولة قليلاً: خصوصًا فى هفوات الثلاث نساء فى "Tnuentaires"، وفى السخرية المريرة الخالية من الضحك أو كوميديا التحديد لدى كولتاس Koltés، فى الاتصالات غير المتوقعة فى الكلام لدى فينافرVinaver .

إنه من الصعب جدًا أن نقيس إلى أى مدى هذه المسرحيات تُزرع فى الواقع الاجتماعى. يمكن مقارنة الطريقة التى تفرّق بين هؤلاء الكتّاب، كل بطريقته، عن طريق الجهاز النشرى.

كل هؤلاء المؤلفين هم - على حق - يُقدمون عن طريق مؤسسات نشر ومسرح مدعم. كلهم لهم رؤية ما وبالتالى هم ناضجون من أجل التدريس فى المدارس. إن طريق الشرعية النشرية طويل وصعب جدًا. المسرحية المحظوظة هى المسرحية التى تُكتب فى مقر La Chartreuse de Villeneuve - Lez Airgnon Auignan -، ويتم تقديمها بخط اليد عن طريق مخرج إلى Théâtre Ouvert

الذى ينظم مكانًا ثم يقوم بتقديمها فى نسخة معّدة إلى الإذاعة إلى - Radio France، ثم تنشر فى Editians Phéatrskes، التى تم إنشاؤها فى Théâtre de La Colline، ثم يعاد نشرها فى Livre de Poche، وتكون ضمن ريبرتوار La Le Comédie Francaise وتنتهى بنشرها ضمن الأعمال الكاملة لمؤلفها فى La Pléiade.

٥ - الكتابة

بعد أن قمنا بتعريف الخصائص الأساسية للنصية (A)، ثم الفن المسرحى بمعناه الواسع (١ إلى ٤)، نستطيع الآن أن نواجه عملية الكتابة، والتى يمكن تعريفها بصلة هذه الحجج. ولكن هذه الصلة قد تغيّرت كثيرًا خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية. لا يوجد الآن تماثل بين النصية والفن المسرحى، بين السطح العمق. الأولى لم تعد المصدر أو التعبير عن الأخرى، كل واحدة "تعيش حياتها". إن النصية الجديدة لم تعد تدعى الارتكاز على القاعدة الثابتة للفن المسرحى، وإن تكون الجزء الظاهر منها فقط يجب أن نكتفى ببعض الملاحظات البسيطة نظرًا لأن موضوع دراستنا محدودًا.

٥ - ١ - ما هو غريب عن الكتابة الآن.

لم تعد الكتابة نصًا مجزءًا بالضرورة، غير متعرّف عليه فى إجماله. لم يعد اللصق والمونتاج، كما فى السبعينيات، هو الأسلوب المفضل للتعبير. لم يعد مخجلاً أن يكون هناك تنفس عضوى. لا مجال لاستخدام أية طريقة لهذه الكتابة. الوثيقة فى حد ذاتها ليست مستخدمة مباشرة، فهى على الأقل تمزج بعناصر الخيال. الخامات الآتية من خطابات واقعية (مقالات، مقابلات عند فينافر Vinaver ومينيانا Minyana) تتم إعادة صياغتها إلى حد كبير. حتى

البحث عن تعبيرات قديمة غير مستخدمة (دورنجر Durringer) أو تعبيرات حديثة (ريزا Reza) يتم تضبيطها لاحتياجات الإيقاع وفاعلية الفن المسرحى. وإيجاده الميزات الخاصة بالكتابة أو إعادة الكتابة، فإن النص الدرامى يفقد صفته كوثيقة حرفة أو نقاء لغته الأصلية الشعرية. هذا الاتجاه إلى اللانقاء، إلى الألفاظ الهجينة، إلى التجميع يجد تبريره فى التعايش بين العديد من أنماط الفن المسرحى فى نفس المسرحية (كولتاس Koltés، كورمان Cormann، ريزا Reza).

٥ - ٢ - ما تجاهد في سبيله الكتابة

إن الانتقائية النصية والفنون المسرحية لا تمنع الكتابة من التطوّر وفق اتجاهين:

- اتجاه غنائى جديد: تتكلم الشخصية (الشخص الأول، المتكلم)، ناسية تقريبًا أنها يتحدث إلى الآخرين، وهى مشغولة فقط بالسرد الذى تقوم به (كولتاس Koltes، مينيانا Minyana، كورمان Cormann).

- اتجاه إلى العقلية الهندسية المجرّدة: ما يهم و هو الجهاز بين المتحدثين، وصلات السيميتريا، والمبادلة والتبادل (كولتاس Koltes، كورمان Cormann، ساروت Sarraute، ريزا Reza). لكل مسرحية، صورة قاعدة مجردة: القوس بالنسبة لكولتاس Koltes، المثلث بالنسبة لريزا Reza، "التسقيف" والموج بالنسبة للاجارس Lagarce، الرجاجة والدوارة بالنسبة، لساروت Sarraute. بداخل هذه الأجهزة الهندسية الدقيقة جدًا، الإكثار الملحمى أو الغنائى له كل التصرف لكى ينتشر.

٦- النص وإخراجه

٦ - ١ - الممثل

فى أغلب مسرحياتنا - باستثناء ربما "رغبة فى القتل" - ، ليس مطلوبًا من الممثل أن يجسّد شخصية، فهو لا يعيد تكوين موقف. هو فلتر، مُحوّل، وسيط بالنسبة للعناصر التى يختارها أولاً يختارها ليمررها من النص إلى المسرح . من النص، فهو يختار ما يريد، وليس إجماليًا متماسكًا. إن الجانب العملى لهذه النصوص الدرامية وأسلوب الأداء الذى ينتج عنه يتطلبان نمطًا جديدًا للعمل من جانب الممثل، وهذا بالنسبة لمجمل مسرحياتنا، مع - بالطبع - تنويعات حسب الحالات.

بدلاً من الممثل الذى يجّسد أو يميّز شخصيته أو الممثل الذى يتباعد عن شخصيته، طبقًا لتقنية ميرهولد Meyerhold أو بريخت Brecht ؛ نحن بحاجة إلى ممثل مسرحى يشترك فى الاختيارات وفى التغييرات المسرحية. بالنسبة لمسرحيات فينافر Vinaver، وساروت Sarraute أو ريزا Reza، فإن هذا الممثل المسرحى يربط بين الجمل، ويقترح شبكات علاقة للأصداء والمعانى، يطبع إيقاعه على تسلسل النص ويشارك هكذا بصورة كبيرة فى تنفيذ تقطيع العرض ومعناه. يكون قادرًا بتواجده الدائم أن يركز على شخصية تارة وأن يبتعد عنها تارة أخرى، يجب عليه أن يقود جسده وعقله فهو يتواجد فى داخل سطح النص الذى يقال ومن المشهد الذى يؤدى، وعندما يتحرك على خشبة المسرح، فإن النص أيضًا الخاص بفينافر Vinaver، ساروت Sarraute أو ريزا Reza الذى يتحرك معه، يتكون ويقوى. كل تحرك فى القول تقوم به الشخصية، ويتخيله المتفرج، يتضمن تحركًا فعليًا. وبسرعة فائقة، لن يستطيع المتفرج أن يميّز ما يراه وما يتخيله، هو "يرى؛ النص، على الورق كما على خشبة المسرح. أغلب

المسرحيات التى قمنا بدراستها تقوم على أداء هذه الخاصية الحسّية الحركية للغة. إن الممثل، مثله مثل القارىء أو المشاهد، يتبع حركة النص، تركيبة جمله وبلاغته، وإيقاعه وموسيقاه. هذه هى أفضل وسيلة لفهم التحرك المنطقى وبالتالى المعنى. ما هو الشىء الذى يحتاجه أكثر هذا الممثل - المسرحى؟ يحتاج جسدًا قادرًا على البطء والتحامل، بفضل المهارة ولكن أيضًا بتحفّظ، وأخيرًا هو بحاجة إلى جسد مضاد للطبيعية، لأنه توجد دائمًا مسافة بين جسد الممثل ونصه.

نحن نرى ما أخذه هؤلاء المؤلفون من التقاليد البلاغية والخطابية الفرنسية، والتى نجدها مُلخطة فى أساليب الأداء والقراءة الخاصة بكوبو Copeau، ودولين Dullin أو جوفيه Jouvet، وفى الوقت الحالى نجدها لدى فيتاز Vitez، مسجيس Mesguich، نوردى nordey، كانتريللا Cantarella أو برنشويج Braunschwing. يتأكد هذا الانطباع عندما نفحص علاقات هذه النصوص بالأداء، ونكتشف انقلاب الارتباط بين النص وإخراجه.

٦ - ٢ - من خشبة المسرح إلى النص: علاقة جديدة

فى الواقع لم يعد النص هو الذى يحكم إخراجه، ويفرض عليه رؤاه واختياراته، إنه الأداء الذى يجلعنا نكتشف قراءة ممكنة للنص. بالتأكيد، هذه الخاصية ليست محددة لمؤلفينا.

إن الإخراج كثيرًا ما قام بهذه التجربة منذ قرن مضى، ولكن المؤلفين المعاصرين، قد جعلوا قوانين المسرح داخلية إلى درجة أنهم يستخدمون هذه الخاصية كأمر مفروغ منه، وكطريقة "لإنهاء" نصهم، وفتحه إلى الأداء لإثارته وإعطائه معناه، على الأقل أحد معانية. وبالعكس، فإن الكتابة الدرامية، وقد

أثيرت، يجب عليها فى كل مرة أن تظهر أكثر "مكرًا" من التطبيق المشهدى، وتغيّر من مكانه، وتظهر عدم جدواه، وتجبره على إيجاد عرض جديد لقراءته.

إنها مهمة الممثل أساسًا، أن "يفتح" النص وبالإضافة إلى قبوله أداء شخصيته، فهو يلعب دور الممثل، فنراه يصنع لنا وأمامنا أداءه، ويضع نفسه كمتكلّم بالنسبة لنص لا يختفى فى الخيال، ولكن يبقى مرئيًا ومسموعًا كالجسد الغريب. وهكذا فى إخراج "فى وحدة..." رأينا شيرو Chéreau وجريجورى Gregory يبدآن بملاحظة بعضهما، يأخذان علاماتهما، وضعان أوتاد المراحل، قبل أن يجدا ركائزهما الحركية والصوتية فى مساحة خشبة المسرح وجملة كولتاس Koltés، كما لو كانا يريدان إظهار الجملة بصورة أفضل.

وفى نفس الاتجاه، يجب أن تفرض، فى الوقت الحالى، تمرينات لكل هذه النصوص المعاصرة، حتى لو كان تمرينات ذهنية فقط، من أجل أن نجعلها مقروءة. تمرينات بسيطة بفعل الاختيار الهندسى والآلى جدًا لاختيارات الأداء. بالنسبة لمسرحية "فى وحدة..."، تحركات هندسية تصاحب وتحدّد الجملة الكلاسيكية الجديدة أو الباروك الجديد، ويسترد الإلقاء حركة التفكير وخطوات الممثلين فى المكان وكذلك مواقف السمع والكلمة. بالنسبة لمسرحية "كنت فى المنزل"، كان التمرين يتطلب تسجيل المكان الخيالى للشاب فى المكان الخاص بكورس النساء الخمس. إن توزيع المتحدثات فى المكان ينبع من بعض الأشكال الكبيرة الممكنة: يجب أن نحدّد إذا كانت تواجه بعضها البعض، تتطابق، وتتقارب، وتزدوج، إذا كان لهذه أوتلك - الأخت الكبرى - وضعًا مسيطرًا. ستتبع نبرة صوت النص من الشكل المختار والغموض من التصوّر. بالنسبة لفينافر Vinaver هو يرسم اتجاهات كلمة شخص أو من مجموعة إلى أخرى، ويقسّم المجموعة الدرامية إلى مجموعات صغيرة، ويوجد اتجاهات للسمع. وعلى القارىء إذن أن يمارس تطبيق النصوص المعاصرة لنفسه.

و لكن "فك" النصوص من أجل تشغيلها، لا يعنى أن يُحلّ الغموض، إثبات تناقضها الأيديولوجية باستخلاص مذاهبها.

إن قراءة المسرحية لا تظهر إلا ما يمكن إظهاره بدون عدم الغموض، هى لا تعتقد أنها أكثر ذكاءً من المسرحية. على العكس، الإخراج، وحتى القراءة الإيقاعية، هى وسيلة لكشف النص، وفتحه، وسيلة من الوسائل لقراءته. كل هذه النصوص هى أكثر سهولة فى الأداء، على خشبة المسرح عن طريق ممثل، عن القراءة، كما لو كان يكفى أن يفكّ النص، وخروجه من صندوق الكتاب لفكّه على خشبة المسرح وجعلها مقبولة فى نظر المتفرج. ورشة حيث يتم اختبار الكثير من الانفرادات الممكنة تعتبر فى أغلب الأحيان أفضل طريق للدخول فى هذا الفن المسرحى. إن الإخراج لا يشرح النص، هو لا يعبّر عنه، هو يفكّه أو ينشره ونحن القراء أو المتفرجون معه.

ولهذا، فإن التمييز بين أدوار المؤلف، ورجل المسرح (بالمعنى الألمانى "Dramaturg"، ومخرج، وممثل، وقارىء ومتفرج يكون أحيانًا مؤجلاً. يعطينا المؤلف فى كثير من الأحيان الانطباع بأنه لا يعرف أكثر من القارىء أو المتفرج: إن غموض النص هو أيضًا غموضه.

كل هذه العلاقات أصبحت صعبة التمييز فيما بينها، ولكنها أيضًا قابلة للتنظير ويمكن وصفها وإذن - فرحة لم تتم؟ - هى لا تخص ما بعد الحداثة:

لأن الكتابة الدرامية الفرنسية - وهذه مفاجأة وخبر جديد - لا تخرج من ما بعد الحداثة ولا توصّل إليها. هى لا تكره شيئًا أكثر من نسبية ما بعد الحداثة. فهى تنادينا، بدون إيحاء، ولكن دون مواربة.

مع المائتى[1] مؤلف الذين مازالوا على قيدالحياة والذين تم نشر أعمالهم وتقديمها اليوم فى فرنسا، الكتابة الدرامية الفرنسية ترسم بوضوح. هى تشهد على الشىء الوحيد الجديد فى العشرين سنة الماضية فى عالم المسرح: الاعتراف بوجود كتابة متعددة وغير معقّدة.

هذه الكتابة، التى عرضنا منها هنا مثالاً بسيطًا، مع أخطار تعميم كامل لتجارب فردية بالضرورة، تصل بنا فى هذا القرن الجديد. بعيدًا عن المدارس والتقسيمات، هى تقدم لنا ما كان جان فيلار yean Vilar ومن بعده كنفرتاس Canfartes يسميه "مسرح الشعراء".

٧ - نحس نظرية إدماج الشكل

كل هذه المسرحيات بدت لنا فى آن واحد قابلة للتصوّر (darsteillar) يعنى لها شكل حسّاس ومجسّد تقدم مرئيًا مضمونًا مجرّدًا، ومشوهة (enstellt)، يعنى مثيلة بالأحلام التى شوهت فيها الأفكار الكامنة ولا يمكن إعادة تكوينها إلا عن طريق عمل دؤوب من الفهم.

قابلة للتصور ومشوّهة، هكذا يظهر لنا وجه هذه المسرحيات، ولكن ربما يكون الوجه المشوّه الذى لابد من مواجهته وتفرسّه، فى مواجهة مع العمل الأدبى.

---

(١) وفقًا لقول جزافييه دورنجر Xavier Durringer الذى أنشأ جمعية كتاب المسرح هم مائتان وثلاثون يكتبون ويتحدثون عن العالم اليوم. فى Repértoire du théâtre Contemporain de Langue Franlcaise، باريس، Nathun، ٢٠٠٠، يقول كلود كفورتاس Claude Confotés من عددهم ٤٢٠ "مؤلف فرنكفونى من عام ١٩٤٥ حتى يومنا". كل هذه الأرقام يجب استخدامها بحذر كبير.

يواجه القارىء فى كل الحالات هذه الأشكال المتغيرّة. ليس فقط من أجل اكتشافها فى العمل الأدبى ووصف تكوينها، ولكن أيضًا ليرسمها بنفسه فى الخامة الحساسّة التى يدركها. وهكذا فإن النص سيكون دائمًا قابلاً للتصوّر، مقروءًا، على الأقل جزئيًا. ومن أجل متابعة هذا المجاز حتى النهاية، سنستفيد من الهبة القيمّة لرولان بارت R. Barthes. بالذى يعتبر، النص المقروء تمثالاً صغيرا:

"إحدى هذه التماثيل الصغيرة المرسومة بأناقة والتى يستخدمها الرسامون (أو كانوا يستخدمونها) ليتعلموا مختلف أوضاع الجسد البشرى. ونحن نقرأ، نحن أيضًا نطبع وضعًا معيّنا للنص، ولهذا هو حى، لكن هذا الوضع، وهو من اختراعنا، ليس ممكنًا إلا لأنه يوجد بين عناصر النص صلة منضبطة، توازنًا"[١].

عند قراءة المسرحية، وتصوّر أفعالها، نحن نطبع للنص وضعًا ممكنًا، يمكن تصوّره، مسموحًا به بفضل التحريك والنسب الخاصة بالتمثال الصغير: ما يقترحه النص، ما هو مستعد للإفصاح عنه. يعمل أيضًا جسدنا من أجل تشكيل جسد الآخر، جسد النص. هو يقترح له، أكثر من أنه يفرض عليه وضعًا ما. إن المسرحيات المعاصرة تتطلب مجهودًا كبيرًا لأن نجد فيها ونطبع لهم وضعًا صحيحًا، فهى فى كثير من الأحيان مشوهة، تتحرك بصعوبة، وجزء كبير من التقرب إليها يكون فى إخضاعها لحركة رؤية مُهلكة.

---

(١) رولان بارت R. Barthes: Ecrire le temps، الأعمال الكاملة، باريس، Seuil، مجلد ٢ ، عام ١٩٩٤، صفحة ٩٦٣ .

قائمة ببليوجرافية

١ - مراجع عن تحليل النصوص الدرامية

1- Livres sur l'analyse des textes dramatiques

ADRIEN, Philippe, 1998, Instant par instant. En classe *d'interpré - tation,* Arles, Actes Sud.

BERGEZ, Daniel, 1989, *L'explication de texte* littéraire, Paris, Bordas.

CALAS, Frédéric, et Charbonneau, Dominique-rita, 2000, *Méthode du commentaire stylistique, Paris*, Nathan/

DANAN, Joseph et Ryngaert, Jean Pierre, 1997, Éléments pour *une histoire du texte de théâtre,* Paris, Dunod.

DUCHÂTEL, Éric, 1998, Analyse Littéraire de L'oeuvre dramatique, Paris, Armand Colin.

DUCROT, Oswald et Schaeffer, Jean - Marie, 1995, Nouveau dictioaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil.

FORESTIER, Georges, 1993, Introduction á L'analyse des textes classiques, Paris, Nathan.

MONOD. Richard, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures. Paris Corti.

PAVIS, patrice, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.

Paris , Corti.

PAVIS, Patrice, 2000, Vers une Théorie de théâtre, Paris, Cedie.

PAVis, Patrice, 2000, Vers une théorie de la pratiqe théâtrale, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

RRYNGAERT, Jean - Pierre, 1991, Introduction á L'analyse du théâtre, Dunod.

THOMASSEAU, Jean - Marie, 1984, (pour une analyse du Para - texte théâtral), Littérature, n° 53.

UBERSFELD, Anne 1977, Lire le théâtre, Paris Éditions Sociales.

UBERSFELD, Anne 1996, Lire le théâtre III le dialogue de théâtre, Paris, Belin.

VINAVER, Michel, 1993, Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de Théâtie, Arles, Actes Sud.

٢ - مجلات متخصصة فى المسرحيات المعاصرة

2. REVUES Consacrées aux Piéces Contemporaines

Les cahiers de prospéo, Cassander, Cassandre, Études théâtrales, voir en particulier le n° 19 *(Bernard - Marie Koltés au Carrefour des écri - tures* contemporaines, 2000, études réunies et Présentées par sieghild Bogumil et Patricia Duquenet - Krämer), Entr' Actes, *Frictions, Mouvement* (cahier spécial n° 14), Registres.

٣ - مراجع عن الكتابة الدرامية المعاصرة (١٩٨٠ - ٢٠٠٠)

3. livres sur l'écriture dramatique contemporaine (1980 - 2000)

BRADBY, David, 1991, *Modern French Drama,* Cambridge University Press.

BRADBY, David, et Sparks, Annie, 1997, *Mise en scéne. French theatre now,* London, Methuen Drama.

SIMONOT, Michel, 2001 *De l'écriture á la scéne. Dijon,* Éditions Frictions.

VINAVER, Michel, 1987, Le Compte rendu d'Avignon. Des mille *maux dont souffre L'édition théâtrale et les trente-sept remédes pour L'en soulager.* Arles, Actes Sud.

YAARI, Nurit, 1995, Contemporary French Theatre. 1960 - 1992, Paris, Entr' Actes - AFAA .

٤ - ناشرون عن المسرح المعاصر.

4. Éditeurs de théâtre contemporain

Actes sud Papiers L'arche, Comp' Art Du Théâtre, Éditions Christian Bourgois, Éditions Théâtrales, Lansman, P. O. L, Les Solitaires Intempestifs, Théâtre Ouvert.

٥ - من ذيس المؤلف:

Du Méme auteur

Problémes de sémiologie Théâtrale, Presses de I'université du Québec, Montréal, 1976.

Language of yhc stage - Essys in the Semiologey of the Theatre, per-Forming Arts journal Pubications, New York, 1982.

Voix et images de la réception, Pres- ses universitaires de Lille, 1985.

Marivaux á l'épreve de la scéne, Publications de la Sorbonne, 1986
Le Théâtre au croisement des cultures, Corti, 1990

Commentaire et édition du théâtre de Tchekhov, Le Livre de Poche, 1991.

Theatre at The Crossoads of culture, Routledge, London, 1992.

Confluences. Le Dialogue des Cultures dans dans les spectacles contemporains, saint - Cyr, 1992.

the Intercultural Performance Reader, Routledge, London, 1996. L'analyse des spectacles, Nathan, 1996.

Vers une théorie de la pratique théâtrale, presses du Septention, 2000. Dictionnair du Théâtre, dunod, 1996, Armand Colin, 2002 .

فهرس

مقدمة : ١

قضايا خاصة بتحليل النص الدرامى ٧

أ) نصية

ب) موقف العرض

١- أشكال خطابية: الحبكة ٢٩

٢- أشكال سردية: الفن المسرحى ٣٢

٣- أشكال فعلية: الفعل. ٣٧

٤- أشكال أيديولوجية ولا شعورية: المعنى. ٤٢

٢ - ناتالى ساروت Nathalie Sarraute

لاتفه الأسباب Pour un oui ou pour un non أو دوّارة اللغة. ٥٧

١- الطريق: حبكة، قصة، ممثلون. ٥٩

٢- كلمات وانتحاءات ٦٨

٣- انشقاقات الحوار ٧٣

٤- تنازل للمسرحَة. ٨٢

٣ - ميشيل فينافر Michel Vinaver "صورة امرأة" Portrait d'une Femme ٩١

١- خطاب عن طريقة فينافر Vinaver ٩٢

٢- التقطيع المسرحى ١٠١

٣- أساليب الكتابة ١٠٧

٤- الشخصيات ١١٥

تدريبات تحضيرية ١٢٥

٤ - برنار - ماري كولتاس Bernard - Marie Koltes

"فى وحـدة حـقـول القطن" Dans La solitude des champs de coton أو العالم الذى يتاجر فيه. ١٢٩

١- موضوع التيمات: أطوار وتحدى التجارى ١٣٠

٢ - الفن المسرحى ما بعد الكلاسيكية. ١٣٦

٣ - التحليل الأسلوبى: النصّية وعرضها ١٤٣

٤- بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعور: الرغبة المعطّلة ١٥٥

٥- فى تعدد حقول المفاهيم. ١٦١

تدريبات تحضيرية ١٦٣

٥ - فيليب مينيانا *Philippe Minyana*

"قوائم" Inventaires

أو الكتابة الملتوية ١٦٧

١- عرض داخل المسرح ١٦٩

٢- إيقاع غاضب ١٧١

٣- نصية "ماكرة" ١٧٤

٤- موضوع تيمات من كل صنف ١٨١

٥ - فن مسرحى غير محدد ١٨٦

٦- الموضوع يستخدم الخطابات ١٨٨

٧- لا شعور لأيديولوجيا ١٩٠

٨- تطهير نفسى للفقير؟ ١٩٢

تدريبات تحضيرية

٦ - فالير نوفارينا *Valere Novarina*

"يا من تسكن الزمان" Vous qui habitez le Temps

أو اللغة المشوهة ١٩٧

١- الإبداع الكلامى ١٩٩
٢- الأساليب الكوميدية ٢٠٣
٣- النداء ٢٠٧
٤- التشويه ٢١٠
٥ - الكتابة ووسائل الإعلام ٢١٢
٦- هل نتكلم لغة نوفارينا؟ ٢١٥
تدريبات تحضيرية ٢١٦

٧ - جزافييه دورنجر *Xavier Durringer*

"رغبة فى القتل على طرف اللسان" une envie de tuer sur le bout de la langue أومصائد الطبيعية. ٢١٩
أ) نصية: الأسلوب ونفيه ٢٢٠
ب) موقف العرض مشدود جدًا ٢٢٣
١- حبكة مشدودة جدًا ٢٢٦
٢- الفن المسرحى: بين الكلاسيكية والطبيعية ٢٢٩
٣- الفعل و الفعّالية ٢٣٥
٤- المعنى الخفى واللاشعور ٢٣٨
تدريبات تحضيرية ٢٤٦

٨ - ياسمينا ريزا *yasmina Reza*

"فن" *art*

أو فن الهروب ٢٥١

١- تكوين ثلاثى. ٢٥٢

٢- الشخصيات: مثلث الغموض ٢٥٨

٣- أزمة الفن ٢٦١

٤- كتابة متأنّقة ٢٦٧

٥- التجسيد الأيديولوجى ٢٧١

تمرينات تحضيرية ٢٧٥

٩- جان - لوك لاجارس *yean - Luc - Lagarce*

"كنت فى المنزل أنتظر سقوط المطر"

J'étais dans ma maison et attendais que la pluie vienne

أو الرقصة البطيئة للنساء حول سرير شاب نائم ٢٧٩

١- فن مسرحى محلّل ٢٨٢

٢- ممثلون ذوو وجوه نصية ٢٨٧

٣- تقدم الكتابة ٢٩١

تدريبات تحضيرية ٢٩٩

١٠ - أنزو كورمان *Enzo Cormann*

"دائمًا الإعصار" Taujours L'orage

أو سوء التفاهم الأخير ٣٠٢

١- الفصل الأول: البناء الخيالى لرجل المسرح ٣٠٩

٢- الفصل الثانى: الأداء ٣١٧

٣- الفصل الثالث: نداء المتفرج ٣١٩

تدريبات تحضيرية ٣٢٤

خاتمة:

الفن المسرحى الفرنسى المعاصر: بعض الاتجاهات ٣٢٥

أ) نصية ٣٢٥

١- التيمات ٣٢٩

٢- فن مسرحى ٣٣١

٣-الشخصية ٣٣٤

٤- أيديولوجيا وشرعية ٣٣٦

٥- الكتابة ٣٣٨

٦- النص وإخراجه ٣٤٠

٧- نحو نظرية ادماج الشكل ٣٤٤

رقم الإيداع ١٨٠٧١ /٢٠٠٦
I. S. B. N.
977 - 437 - 029 - 5
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0595503